

DICCIONARIO

TÉCNICO, HISTÓRICO Y BIOGRÁFICO

DE LA

MÚSICA,

POR



DON JOSÉ PARADA Y BARRETO.



MADRID.

PROVINCIAS.

Precio fijo, 44 reales. | Precio fijo, 48 reales.

MADRID.—1868.

GRAN FÁBRICA DE PIANOS Y CASA EDITORIAL DE **B. ESLAVA,**

MEJALLA DE PRIMERA CLASE EN LA EXPOSICION UNIVERSAL DE PARIS, 1867.

calle del Arenal, núm. 18, entresuelo.



Esta obra es propiedad del editor don
Bonifacio Eslava, que ha llenado los re-
quisitos que marca la ley.

PRÓLOGO.

Como todos los conocimientos humanos, la música ocupa tambien un lugar muy importante en el orden de la escala social y en la cadena formada por las diversas clases que se dedican al cultivo de la inteligencia.— El pueblo bajo canta, y al mitigar ó aliviar de cierto modo sus trabajos y penalidades con esos aires que parecen emanados de su misma alma, practica por instinto un arte consolador y benéfico, cuya naturaleza radica en la esencia de nuestro mismo sér. Mas esta práctica del pueblo dista mucho de poder ser comparada con la que resulta del acertado uso y buena aplicacion de las reglas del verdadero canto. Tras el pueblo se hallan, en progresion ascendente, los que ejercen el divino arte solo por mera aficion ó pasatiempo, los que carecen de sólidos y verdaderos conocimientos de la música, y los que no tienen la más mínima nocion ni idea alguna de lo noble y profundo de este arte. A estos siguen los aficionados ilustrados é inteligentes, las personas de buen gusto y los apasionados por la música, que sin ser profesores, poseen, no obstante, conocimientos muy suficientes para poder apreciar este arte en todo lo que vale y conocer toda su utilidad é importancia. Tras estos vienen los que viven exclusivamente de la música, entre los que deberian contarse desde aquellos pobres y menesterosos que mendigan por las calles el sustento de cada dia, hasta el simple lector ó instrumentista, cuyo destino no es más que desempeñar una parte en la orquesta. Tras estos se hallan los concertistas é instrumentistas de cierto mérito, los de primer orden, las especialidades en cada instrumento, y los cantantes dotados de facultades más ó menos extraordinarias. A estos siguen los maestros y profesores dedicados á la enseñanza del arte, los directores de orquesta, los organistas, los maestros de capilla, y por último, los compositores, ó sean los artistas que reasu-

men en sí la parte más sublime y elevada del arte. Todos practican la música, todos se ocupan de una misma cosa, á todos se les dá el nombre de músicos, y todos ellos contribuyen más ó ménos á demostrar y hacer valer la importancia, la utilidad y la conveniencia social de este arte.— Pero la diferencia que se observa entre unos y otros es grande, por lo que hace á la instruccion y á los conocimientos de cada uno, pues existe verdaderamente una valla insuperable entre el artista ilustrado ó el hombre de estudio y de reflexion en el arte, y el que solo obra obedeciendo á un instinto natural ó bien á una práctica rutinaria, adquirida á veces del modo más frívolo y superficial.

Siendo la música un arte tan divulgado y tan trillado, digámoslo así, de todo el mundo, la apreciacion exacta de lo que es y de lo que significa, escasea, sin embargo, mucho en nuestro país, particularmente entre aquellos que ignoran las leyes y los fundamentos de este arte y ciencia á la vez.— Esta ignorancia, disculpable hasta cierto punto, hace necesario que en España se atienda á esclarecer é ilustrar en lo posible el arte de la música, de modo que con ello se logre alcanzar su completa regeneracion, elevándose así el país al nivel de los pueblos más cultos y civilizados.

Para conseguir este objeto, se ha comenzado en algunas naciones por la publicacion de obras y libros especiales, que como los diccionarios de música, contribuyen en gran manera al mayor acrecentamiento, gusto y aficion por la música, difundiendo, popularizando y poniendo al alcance de todas las inteligencias ciertos conocimientos, que son como preliminares necesarios para los estudios musicales que después puedan emprenderse.

Un diccionario de música no es, pues, un tratado perteneciente á un ramo determinado del arte; por consiguiente, las reglas y los preceptos deben irse á buscar á los libros puramente didácticos, no siendo verdaderamente el diccionario sino como un resumen de todos los diversos ramos que abraza la música, presentados de tal modo que pueden ser recorridos ó revisados con facilidad para que se adquiriera con su lectura ciertos conocimientos, nociones é ideas, que son siempre útiles y convenientes para todas las clases que cultivan el arte musical.

La parte técnica dará al lector una idea de la nomenclatura especial de la música y de sus aplicaciones; la parte histórica hará conocer fácilmente los hechos más importantes que resaltan en la historia de este arte, y en la parte biográfica se adquirirá el conocimiento de la vida y de los trabajos de los artistas músicos, juzgados segun su mérito y circunstancias.

La naturaleza y particular disposicion de un libro de esta clase, hace que sea á propósito para poder andar en manos de todos los que se dedican al estudio de la música, pertenezcan á cualquiera de las diversas cla-

ses que dejamos indicadas. Su utilidad, por lo tanto, es innegable, y la influencia que puede ejercer entre los artistas y aficionados no puede ponerse en duda.

La confeccion de una obra de este género ofrece graves dificultades, exigiendo al mismo tiempo mucho cuidado y gran prolijidad para aclarar y ampliar todas las materias, dando detalles y pormenores que no es posible darlos sino trabajando con mucha calma y detenimiento.—La circunstancia de habernos hallado encargado de la direccion y redaccion de la REVISTA Y GACETA MUSICAL, en cuyo periódico se ha publicado la presente obra, nos ha obligado á escribirla con aquella precipitacion propia de los libros que se dan á luz en union de periódicos.—Esto ha contribuido á que además de los muchos errores que á nuestra insuficiencia no le hubiera sido posible evitar, aun habiendo hecho el trabajo con todo el detenimiento que él requiere, se hayan deslizado tambien otros que han sido debidos á la premura y á la prisa con que hemos tenido que hacer la publicacion del periódico y del *Diccionario* al mismo tiempo.

Para su redaccion hemos tenido á la vista los diccionarios de Brossard, Rousseau, Castilblaze, Lichtenthal y Escudier, publicados en Francia y en Alemania, y los de Melcior y Fargas de Soler, publicados hace poco en España.—Estos dos últimos, siendo primeramente técnicos, nos han suministrado bien pocas noticias.—En la parte biográfica hemos seguido á Fetis en su *Biographie universelle de musiciens*, compilando de esta obra, y comentando á nuestro modo la vida y los trabajos de los artistas que hemos creido conveniente figuren en este *Diccionario*.—Ciertas biografías de artistas españoles, como son las de Aguado, Albeniz, Alvarez García, Arteaga, Andrevi, Aranaz, Araujo, Arriaga, Carnicer y Guerrero, las hemos insertado, con muy cortas variaciones, tal cual como fueron publicadas en la GACETA MUSICAL que existia en Madrid por los años de 1855. Y aquí debemos rendir homenaje de admiracion y reconocimiento hácia nuestro muy querido y respetable amigo el Sr. D. Hilarion Eslava, maestro de la Real Capilla de S. M. y director del Conservatorio de música de esta corte, á quien necesariamente hay que recurrir siempre cuando se trata de llevar á cabo cualquiera empresa difícil sobre el arte de la música, por habernos nosotros aprovechado con su beneplácito de algunos apuntes históricos publicados por dicho señor en el periódico que acabamos de citar, así como tambien de varias noticias biográficas que hemos tomado de su importante obra, publicada con el título de *Lyra Sacro-hispana*, y de su magnífica *Memoria sobre la música religiosa*.

La obra, pues, tal cual como la presentamos al público, es, si no nueva en el fondo, á lo ménos en la forma y en la disposicion que le hemos dado, cuya idea nos pertenece del todo, siendo la primera que se publica en Europa abrazando á un tiempo la parte técnica, histórica y biográfica

de la música, y conteniendo más de dos mil voces entre palabras del arte, biografías, nombres propios de instrumentos antiguos y modernos, músicas de los diversos pueblos, y artículos originales sobre muchos ramos del arte. Sólo á la novedad de su forma podemos atribuir las proposiciones que nos fueron hechas á poco de haberla comenzado á publicar, por una respetable casa de Paris, con el objeto de adquirir el derecho de traduccion para el extranjero, proposiciones que no fueron admitidas entonces por no convenir á nuestros intereses, si bien no podemos por ménos que agradecerlas, considerándolas como una honra ó distincion dispensada á nuestro humilde trabajo.

Si la benevolencia con que es de esperar el público acoja la presente obra, escrita con el buen fin de fomentar el arte en nuestra patria, nos eximiese de la responsabilidad que recae sobre nosotros por los defectos que en ella puedan notarse, nunca nos perdonariamos, sin embargo, el haber acometido un trabajo de esta especie sin la debida reflexion y determinimiento; mas quedando ya explicadas en otro lugar las causas que á ello nos han obligado, réstanos sólo manifestar que hemos hecho cuanto ha estado de nuestra parte, dadas las circunstancias en que nos hemos encontrado, para que este *Diccionario* pueda contribuir en algo al desarrollo y progreso del arte musical en nuestra patria, con lo que se veria cumplida y satisfecha nuestra más grata y constante aspiracion.

EL AUTOR.



FE DE ERRATAS.

Página.	Columna.	Línea.	Dice.	Léase.
41.....	2. ^a	17.....	asilar.....	<i>aíslar.</i>
43.....	1. ^a	22.....	sacó.....	<i>usó.</i>
45.....	1. ^a	37.....	una una.....	<i>una.</i>
27.....	1. ^a	45.....	piruetos.....	<i>piruetas.</i>
31.....	1. ^a	17.....	el orden.....	<i>la órden.</i>
.....	2. ^a	32.....	quiera.....	<i>quieran.</i>
52.....	2. ^a	49.....	abunda.....	<i>abundan.</i>
53.....	2. ^a	16.....	pico.....	<i>piso.</i>
57.....	2. ^a	10.....	obertura.....	<i>overtura.</i>
58.....	1. ^a	9.....	penada.....	<i>pensada.</i>
40.....	1. ^a	28.....	á mediacion.....	<i>ó mediacion.</i>
45.....	1. ^a	5.....	con la fuerza.....	<i>con fuerza.</i>
57.....	2. ^a	44.....	la Palestrina.....	<i>Palestrina.</i>
71.....	2. ^a	15.....	la vida.....	<i>la viola.</i>
78.....	1. ^a	15.....	el cuarto espacio.....	<i>la quinta línea.</i>
95.....	1. ^a	54.....	las siguientes obras.....	<i>la siguiente obra:</i>
.....	2. ^a	9.....	aunque.....	<i>y aunque.</i>
127.....	1. ^a	4.....	Cacton.....	<i>Caetano.</i>
141.....	2. ^a	8.....	Secarilla.....	<i>Secanilla.</i>
173.....	1. ^a	18.....	reputaciones.....	<i>refutacion.</i>
197.....	1. ^a	2.....	29.....	<i>26.</i>
204.....	1. ^a	50.....	1802.....	<i>1785.</i>
.....	2. ^a	19.....	1824.....	<i>1814.</i>
205.....	1. ^a	5.....	como.....	<i>tomó.</i>
207.....	2. ^a	15.....	instituyó.....	<i>sustituyó.</i>
238.....	1. ^a	49.....	Ilesso.....	<i>Istesso.</i>
251.....	2. ^a	32.....	matriz.....	<i>matiz.</i>
255.....	1. ^a	4.....	Toledo.....	<i>Alcalá de Henares.</i>
257.....	2. ^a	7.....	silenciosos.....	<i>silencio.</i>
303.....	0.....	<i>P.</i>
343.....	1. ^a	50.....	á principios.....	<i>á meditados.</i>
.....	1. ^a	51.....	XVII.....	<i>XVI.</i>
.....	1. ^a	55.....	1514.....	<i>1614.</i>
346.....	2. ^a	44.....	Alfonso el Sábio.....	<i>Felipe II.</i>
348.....	2. ^a	6.....	Pacamarios.....	<i>Paludarios.</i>
363.....	2. ^a	20.....	Tanto solo.....	<i>Tasto solo.</i>
375.....	1. ^a	15.....	Peñacerrada.....	<i>Peñaranda.</i>
.....	2. ^a	2.....	trava.....	<i>trampa.</i>
390.....	2. ^a	6.....	Spina.....	<i>Spira.</i>

DICCIONARIO

TÉCNICO, HISTÓRICO Y BIOGRÁFICO

DE LA MÚSICA.

A.

A.—En el primitivo canto llano, la A representaba el sonido mas grave de la antigua escala, compuesta en un principio de solo dos octavas, que abrazaban desde el *la*, clave de *fa en cuarta*, primer espacio, hasta el *la*, clave de *do en tercera*, sobre la quinta línea. En la época á que nos referimos no había tal *la*, ni tal *do*, y si únicamente una série de sonidos representados por letras. Estas letras fueron adoptadas por San Gregorio Magno hácia fines del siglo VI, con el objeto de hacer desaparecer los antiguos caracteres griegos, que aun se usaban para indicar los sonidos. Una vez adoptadas las letras, San Gregorio dió el nombre de A al sonido mas grave, ó al primero de la escala, B al segundo, C al tercero, D al cuarto, E al quinto, F al sexto y G al sétimo. La octava siguiente á esta se representaba empleando estas mismas letras en caracteres minúsculos. Como se solfeaba por medio de estas letras, y de qué manera se entonaban los sonidos, es lo que á ciencia cierta no se ha podido averiguar hasta ahora; pero sí se sabe que en el siglo XI, habiéndose inventado el sistema llamado de los *exacordos*, atribuido á Guido d'Arezzo, y cuyo sistema no era otra cosa sino la formación de una escala de seis sonidos, se hizo necesario entonces entonar estos seis sonidos unas veces por la *propiedad de natura*, otras veces por la *propiedad de bemol* y otras por la *propiedad de becuadro*. Esto dió lugar al sistema llamado de las *mutanzas*, el cual no era mas sino una especie de trasporte de esta misma escala de seis sonidos, ó como si dijésemos, el cambio de tono ó de tonalidad que tenían los antiguos. Esta tonalidad, propia y genuina del canto llano, era enteramente diferente de la nuestra, pues no existiendo los dos modos, mayor y menor, con los cuales se establece hoy de

un modo positivo la tonalidad moderna, carecian de los medios de dar á sus escalas el carácter de fin ó conclusion por medio del semitono colocado entre el sétimo y el octavo grado, que los antiguos no conocieron.—El inventor de los *exacordos* aplicó á los seis sonidos de su sistema, las seis primeras sílabas de los primeros versos del himno de San Juan Bautista, que principia: *Ut quam la-xis, etc.*; pero conservando al mismo tiempo las letras de San Gregorio, de donde resultó, que los sonidos A, B, C, D, E, F y G de la primitiva escala del canto llano, fueron llamados: A *la mi re*, B *fa mi*, C *sol fa ut*, D *la sol re*, E *la mi*, F *fa ut*, y G *sol re ut*; por cuyo medio, la A resultaba llamarse *la* cuando se cantaba por la propiedad de *natura*, *mi* cuando se cantaba por la propiedad de *bemol*, y *re* cuando se cantaba por la propiedad de *becuadro*.—En los lugares correspondientes á las letras que dejamos indicadas, se hallarán mas estensos detalles acerca del uso que hacian los antiguos de esta nomenclatura complicada, y daremos tambien mas pormenores sobre esta materia, que siendo algo difícil de aclarar, no se halla espuesta con exactitud en ninguno de los Diccionarios de música publicados hasta el día.—En la música alemana, A indica el sexto grado de la escala diatónica, ó sea el décimo grado de la escala cromática. Esta misma A mayúscula indica el *la* de la primera octava, *a* minúscula el de la segunda, *a* con una pequeña línea horizontal sobrepuesta el de la tercera, y *a* con dos pequeñas líneas horizontales, tambien sobrepuestas, el de la cuarta.—La A mayúscula escrita sobre una parte instrumental ó vocal indica alto ó contralto.—En algunas partituras antiguas suele verse trompa en A, clarinete en B, trompeta en C, para dar á entender el tono con que ha de tocar el instrumento.

Abandono (con).—Esta espresion se emplea, tanto en el canto como en la ejecucion de los instrumentos, para dar á entender un pasaje en que el artista ha de entregarse á su propia inspiracion, abandonándose á los sentimientos que espese el trozo que ejecuta.

A battuta.—Espresion que se usaba antiguamente en el recitativo obligado, en vez de *a tempo*, que es la que se usa hoy.

Abiertos (sonidos).—Dáse el nombre de sonidos abiertos á aquellos que se producen en la trompa sin necesidad de introducir la mano en el pabellon. Tambien se dá este nombre á los sonidos de pecho que produce la voz de tiple en el registro grave.

Abisinia (LA MÚSICA EN).—La música de este pais es en extremo escasa de recursos para poder ser juzgada bajo el punto de vista de la de otras naciones mas cultas; pero la antigüedad de esta parte del África dá á entender que estos pueblos han ejercido este arte desde los tiempos mas remotos. Entre ellos se encuentran instrumentos de la mas rara antigüedad, como son la *sistra*, la *lira* y el *tambor*, que parece les fué importado por los egipcios. Tienen tambien la *flauta*, los *timbales* y la *trompeta*, cuyos instrumentos los emplean en la guerra y en sus maniobras militares. La *sistra* está consagrada al servicio religioso, y la *lira* la reservan para sus fiestas y regocijos.—La *sistra* de los abisinios produce un sonido metálico parecido al del chinesco, y está compuesta de láminas de metal, de forma oval, con varios taladros, por los que pasan varillas metálicas, cuyas estremidades, en forma de ganchos, suspenden varios anillos. Por la parte inferior tiene un mango, que sirve para coger el instrumento y agitarlo para que produzca el sonido; viene á ser, pues, una especie de chinesco. La *lira* de que hacen uso, contiene cinco, seis y hasta siete cuerdas. La *guitarra* tambien se encuentra entre los mahometanos de la Abisinia, y parece que este instrumento les fué importado de la Arabia.

Abraham Chila.—Nombre de un judío español, que fué discípulo de Moisés Haddarschian, y el cual ha dejado, entre otras obras, un *Tratado de música*, cuyo manuscrito se halla en la biblioteca del Vaticano de Roma, en 4.º (V. *Bibl. Rabb. in Bartolice*, tomo IV, pág. 55.)

Abrazadera.—Llámanse así á los dos aros ó anillos de metal, que unidos por dos pequeños tornillos, sirven para afianzar la caña en la boquilla del clarinete.

Abreviaturas.—Las abreviaturas son una especie de signos en forma de rayas ó puntos, que se colocan junto á las notas para darles distinto valor del que representan, ó bien para indicar la repeticion de una ó mas de ellas. El objeto de estos signos es disminuir el trabajo del copista, y facilitar tambien por otro lado la lectura de la música.

Abul ó Abhub.—Antiguo instrumento que parece estuvo en uso entre los hebreos, y que se asemejaba á una corneta.

Academia de música.—Dáse este nombre á una asociacion de músicos, profesores, ó aficionados, cuyo objeto es cultivar y fomentar el arte de la música, ya por medio de la enseñanza, ya por medio de reuniones y conciertos. Esta clase de reuniones, las mas á propósito para hacer brillar y adelantar el arte, se cuentan en gran número en Francia y Bélgica, y en todos aquellos paises en donde la música se cultiva con aficion y esmero. La primera asociacion musical que hubo en Francia, fué en tiempo del poeta *Baif*, quien estableció en su casa una reunion de músicos, autorizada por Carlos IX en 1571. De esta reunion trae su origen la *Academia imperial de música de Paris*.—Las academias de música mas notables que se conocen, son: la *Sociedad filarmónica de Verona*, que existía ya en el siglo XVI; la *Academia filarmónica de Roma*; la *Academia filarmónica de Bolonia*, fundada en 1666; el *Conservatorio real* y la *Academia real de música de Paris*; la *antigua sociedad de música* fundada en Londres el año 1710; la *Academia imperial de San Petersburgo*; la *Academia real de Stockolmo*; la *Academia de canto* fundada en Berlin el año 1789; y la *Sociedad filarmónica del imperio de Austria*, fundada en Viena el año 1812.

Académico filarmónico.—Título que llevan todos los artistas que pertenecen á las sociedades filarmónicas de Bolonia y de Verona.

Acaen.—Nombre de un contrapuntista español, nacido en la segunda mitad del siglo XV, y del cual se ignoran hasta ahora las fechas de su nacimiento y defuncion. Este músico, que parece haber pasado una gran

parte de su vida en Italia, es citado en el *Me-lopeo* de Cerone y en el *Trattato della natura é cognizione di tutti gli tuoni* de Aaron. En el segundo libro de los *Notetti de la Corona*, publicados en 1519 por Octavio Petrucci de Fossombrone, se encuentran los motetes de Acaen á cuatro voces, *Nomine qui Domini prodit*, y *Judica me Deus et discerne*.

A capella.—Este término se emplea en la música religiosa, para indicar que los instrumentos debon marchar al unísono ó á la octava con las partes cantantes. También se dice *stilo á capella* (estilo de capilla) para dar á entender un estilo grave, pausado y propio del género religioso.

A capricio.—Significa á voluntad del que ejecuta. (V. *ad libitum*).

Accelerando.—Esta palabra indica que el movimiento ha de ser más vivo que el indicado al principio de la pieza, lo que generalmente acontece en aquellos pasajes en donde las pasiones se han de espresar por medio de la música de un modo fuerte y vigoroso.

Accelerato.—Indica con vivacidad y apresurando el ritmo de la música.

Accesorios.—En las obras musicales se suele dar el nombre de accesorios, ó partes accesorias, á ciertos pasajes que, separándose, aunque no mucho, del sujeto ó motivo principal, no destruyen por esto la unidad de todo el conjunto, y sirven, por el contrario, para embellecer mas la idea principal, haciéndola resaltar con mas agrado del oído.

Acciencatura.—Palabra caída ya hoy en desuso y que ha tenido varias acepciones en música. Una de ellas era la de indicar una cierta manera de hacer oír los sonidos de un acorde rápida y sucesivamente, para darles con esto mas fuerza y resonancia. Este modo de herir las cuerdas se significaba escribiendo en pequeñas notas todos los sonidos del acorde, y á continuacion el acorde mismo.

Accidental.—Se dá este nombre á un *sostenido*, *bemol* ó *becuadro*, cuando se encuentra accidentalmente en el curso de una pieza de música, sin que esté indicado al principio en la armadura de la clave.

Accidentales.—Dáse este nombre en general á los *sostenidos*, *bemoles* y *becuadros*.

Accidentia notarum.—Era una espresion usada en la antigua música para indicar

cuándo una nota de menor valor se hallaba colocada entre dos de mayor valor.

Acento eclesiástico.—Se llamaba así en otro tiempo á ciertas fórmulas melódicas que se usaban en la antigua Iglesia, cuando se cantaban las lecciones evangélicas y epistolares. Estas fórmulas se reducian á siete, y se llamaban: primera, *acento inmutable*, que era cuando la última sílaba de una palabra no era ni mas baja ni mas alta que la precedente; segunda, *acento medio*, que se decía cuando se cantaba la última sílaba una tercera mas baja; tercera, *acento grave*, cuando se cantaba esta misma sílaba una cuarta mas baja; cuarta, *acento agudo*, cuando se cantaban algunas sílabas antes de la última de una tercera mas grave; quinta, *acento moderado*, cuando se cantaban algunas sílabas antes de la última de una segunda mas aguda; sexta, *acento interrogativo*, cuando se cantaba la última sílaba de una interrogacion una segunda mas aguda, y sétima, *acento final*, cuando las últimas sílabas descendian por grados hácia la cuarta, sobre la cual debia caer la sílaba final.

Acento musical.—La acepcion de esta palabra en música, es la de significar aquellas modificaciones que sufre, tanto la voz humana como los instrumentos, cuando tienen que espresar los sentimientos y las pasiones humanas por medio del canto. Estas modificaciones se indican con las siguientes palabras:

Piano-pianísimo (ppp.), muy débil ó con la menos fuerza posible;

Pianísimo (pp.), con muy poca fuerza;

Piano (p.), débilmente;

Mezzo piano (m. p.), débilmente, de una manera moderada;

Poco forte (poco f.), un poco fuerte;

Mezzo forte (m. f.), fuerte con moderacion;

Forte (f.), fuerte;

Fortísimo (ff.), muy fuerte;

Forte fortísimo (fff.), lo mas fuerte posible; tambien se dice *tutta forza*.

Los términos que se emplean para indicar las transiciones sucesivas ó progresivas de estos acentos, son:

Crescendo (cres. ó cr.), amentando de fuerza por grados;

Ritforzando (rinf. rpf.), reforzando el sonido;

Decrescendo (decres.), disminuyendo por grados;

Diminuendo (DIMIN... DIM.), disminuyendo insensiblemente;

Calando (CAL...), atenuando la fuerza del sonido;

Mancando (MANCAND...), perdiendo de intensidad;

Morendo (MOR...), apagándose;

Perdendosi (PERDEND...), desvaneciéndose y como alejándose;

También se emplean las palabras:

Vibrato, que indica que se ha de vibrar el sonido;

Sforzando, que se le ha de dar mas fuerza de un solo golpe;

Legato, que se han de ligar los sonidos;

Staccato, que se han de destacar unos de otros.

Otras voces menos importantes se emplean también para indicar estas modificaciones, las cuales se hallarán explicadas en sus lugares respectivos.

El acento contribuye, pues, á dar á la música toda su espresion y colorido; por medio de sus diversos cambios y de sus distintas gradaciones, la sonoridad musical cambia mucho de aspecto, haciéndonos experimentar sensaciones diferentes, que cautivando nuestro oído y nuestro ánimo, nos hacen percibir todo el agrado y todo el placer de la música. Sin embargo, no deben prodigarse los acentos, pues los efectos inesperados que ellos producen, así como la espresion propia de cada uno de ellos, se desvirtúa bastante oyéndolos con frecuencia en una misma pieza. Es, pues, necesario que el acento musical se halle colocado en aquellos lugares que exijan hacer resaltar una pasion ó un sentimiento cualquiera, ya porque el significado de la letra lo exija así, ya porque el giro ó el desarrollo de la pieza obliguen de cierto modo al compositor á colocarlo en determinados lugares.

Acentuacion.—La acentuacion de los versos destinados á ser puestos en música, tiene una gran influencia en la mayor ó menor dificultad que el compositor halla en aplicarles una música adecuada al significado de la letra.—Las sílabas largas ó acentuadas deben caer en la parte fuerte del compás, así como las breves ó inacentuadas en las débiles; es de todo punto indispensable, si es que las palabras han de oírse con su verdadera acentuacion, que los acentos obser-

ven un mismo orden respecto á la primera sílaba de cada verso. En los andantes, cabaletas y grandes coros, los versos han de guardar necesariamente el orden metódico de que la primera sílaba acentuada se encuentre siempre en un mismo lugar en cada verso; así pues, si en el primer verso el primer acento ó la primera sílaba larga se halla en la tercera sílaba, esta misma tercera sílaba ha de ser también larga en el segundo. Sin embargo, este orden rigoroso puede infringirse en algunos casos, con tal que se tengan presentes las siguientes observaciones: primera, siempre que el primer verso y la mayor parte de ellos tengan el primer acento en la primera sílaba, podrá haber alguno ó algunos de ellos que lo tengan en la segunda, pero no vice-versa; segunda, si el primer verso y la mayor parte de ellos tienen el primer acento en la segunda sílaba, podrá haber alguno ó algunos de ellos que lo tengan en la tercera, y también vice-versa. Fuera de estos casos, debe observarse siempre el orden de la igualdad y uniformidad en los acentos, exceptuándose únicamente aquellos trozos de recitado ó otros pasajes puramente dramáticos ó declamatorios, en los que á veces es conveniente y hasta necesario el cambio en el orden de los acentos.

Acentuar.—Esta palabra indica que se han de observar con toda exactitud los acentos musicales, conforme á las indicaciones del compositor, modificando los sonidos de la voz ó del instrumento, y haciendo percibir las distintas gradaciones del *crescendo*, del *diminuendo*, del *piano*, del *forte*, etc.

Acer ó arce.—Nombre de la madera que se emplea generalmente en la construccion de la tapa inferior, de los aros y del mango, en los instrumentos de cuerda, como el violin, violoncello y la viola.

Acetabulum.—Instrumento antiguo, llamado en Italia *Crepitacolo*. El acetabulum era un instrumento de bronce que producía mucho ruido y se tocaba como la sistra.

Achula.—Danza portuguesa parecida al fandango, y en la que los dedos hacen las veces de palillos ó castañuelas.

Acompañamiento.—El acompañamiento es una de las partes mas esenciales del arte de la música. De su buena ó mala estructura, de su correccion, y de su pureza, considerada como conjunto armonioso, depende en

gran parte el mérito y el atractivo de una composicion. El acompañamiento tiene lugar, ya por medio de muchos instrumentos, que siguen y hacen la armonia á una ó muchas voces, ya por medio de un instrumento solo, que acompaña á otro ó á una voz sola. Es, pues, la armonia determinada por un canto, ó la armonia que se coloca bajo una melodía ó sobre un bajo cantante. Este recurso esencial del arte constituye una de las bellezas principales de la música, y no existen verdaderamente mas reglas para su uso y aplicacion que las establecidas en la armonia; pero estas reglas no son de ningún modo suficientes para poder crear un bello acompañamiento. El sentido y expresion de las palabras, las diversas situaciones dramáticas, la disposicion y aspecto de la escena, y el gusto y sentimiento del compositor, son la única guía que puede servir para llegar á crear un acompañamiento nuevo, lleno de naturalidad y de seducción, y que se adapte exactamente á la expresion del canto. Para esto es necesario tener una gran práctica en el conocimiento de los acordes, gran facilidad en las combinaciones armónicas, y una mano muy ejercitada en la instrumentacion, y acostumbrada á vencer toda clase de dificultades. El acompañamiento por los instrumentos de viento requiere gran tino y mucho conocimiento de los diversos efectos que resultan de la mezcla de los diferentes timbres de estos instrumentos, los cuales, por lo diáfano y agradable de sus sonidos, así como por lo variado de sus registros, ofrecen al compositor multitud de recursos con que poder disponer un acompañamiento lleno de encanto y de novedad, y que cautiva completamente nuestro oído. Pero siempre será el génio ó el gusto del artista el que sabrá escoger, de entre todo, aquellos medios ó recursos mas adecuados á producir el mejor efecto.

En la música antigua estuvo por mucho tiempo en desuso el acompañamiento por los instrumentos de viento. Estos no hicieron mas que doblar el canto de las voces hasta la época del alemán Gluck, que fué el primero que hizo oír acompañamientos fuertes y enérgicos por medio de los instrumentos de metal. A contar de la época de aquel gran compositor, se han ido introduciendo poco á poco en el arte los efectos y las com-

binaciones preciosas, iniciadas primeramente por el génio de Mozart, y continuadas después por otros génios eminentes, como Rossini y Donizetti, que han sido los que han creado esos modelos inimitables de instrumentacion, en donde se ven entrelazados el gusto y la riqueza de la armonia con la expresion de la melodía y la pureza del acompañamiento.

Acompañar.—Accion de ejecutar el acompañamiento de un canto en el piano ó en otro instrumento cualquiera. Generalmente es el piano el destinado á acompañar toda clase de cantos en las reuniones y saraos en donde se espone la habilidad y el talento, tanto de los aficionados como de los artistas.—El acompañar de un modo exacto en este instrumento no es tan fácil como aparece á primera vista, sobre todo si el bajo es cifrado; pues aunque se conozca bien la numeracion de los acordes, es preciso conocer tambien la mejor colocacion que se ha de dar á los sonidos, la cual no siempre se atina con ella sino después de una larga práctica.

Acompañante.—El que ejecuta la accion de acompañar.

Acompasado, a.—Se dice de un aire ó de una melodía cuyo ritmo es demasiado simétrico ó uniforme.

A compás.—Se dice *ir á compás* cuando uno ó mas instrumentistas ó cantantes miden con exactitud la música que van ejecutando.

Acorde.—Dos ó mas sonidos dados á un tiempo por un instrumento ó por varias voces, forman lo que se llama *un acorde*. El acorde es el punto de partida de toda la teoría del arte de acompañar, de la armonia y de la composicion considerada bajo todos sus aspectos; es el fundamento ó la piedra de toque de donde se desprenden todas las combinaciones sonoras, y de donde resultan los efectos variados con que la armonia cautiva nuestros oídos. Hay distintas especies, cuya disposicion varía segun que se usan completos ó incompletos, ó segun la inversion que se les dá. Los hay de tres, de cuatro y de cinco sonidos, que abrazan todas las especies conocidas bajo los nombres de *acordes perfectos, naturales, alterados y vagos*.

Se llama *acorde perfecto*, al acorde mayor ó menor que se forma sobre la tónica de un

tono; acordes naturales son aquellos que aparecen sin accidental alguno extraño á la tonalidad á que pertenecen; **alterados**, los que provienen de la aplicacion de un bemol, sostenido ó becuadro, ajenos al tono en que está la pieza, y **vagos** los que sin accidental ninguno no determinan ni dan idea de un tono. Los acordes que nos dan al oído la idea de este, son solamente tres, que se forman sobre la tónica, sobre el cuarto grado y sobre la dominante, ó sea el quinto grado de la escala; siendo todos los demás que se colocan sobre los otros grados de la escala acordes vagos ó indeterminados, que no sirven sino para unir y entrelazar, digámoslo así, estos tres acordes característicos. Hay además otra porción de acordes, usados en la armonía y cuya denominacion es la siguiente:

Acorde de sétima dominante, que es tal vez el de mas importancia en las transiciones armónicas, por servir principalmente para la formacion de las principales cadencias;

Acorde de sétima de segunda del modo mayor, que es tambien de un uso frecuente en las cadencias, particularmente cuando de su segunda inversion se pasa al acorde de cuarta y sexta sobre el quinto grado;

Acorde de sétima de segunda del modo menor, que tiene una aplicacion análoga á la del anterior;

Acorde de sétima de sensible, que se llama así por formarse sobre la sensible ó sétimo grado de la escala;

Acorde de sétima disminuida, de un uso muy frecuente en todo género de composicion;

Acorde de quinta aumentada, que se usa con sétima, ó sin ella, segun que se coloque o no sobre la dominante de un tono;

Acorde de quinta menor, de un uso análogo al anterior, aunque procede de un modo opuesto, por tener la alteracion en descenso;

Acorde de sexta aumentada, usado con mucha frecuencia en transiciones de muy buen efecto;

Acorde de sétima de sensible con tercera mayor ó diminuta, poco usado por los armonistas superficiales ó inespertos por lo difícil que es darle una buena colocacion;

Acorde de sétima disminuida con tercera mayor ó diminuta, poco usado igualmente por la dificultad que ofrece el colocar bien sus sonidos;

Acorde de novena mayor, de un uso comun

y que se coloca sobre el quinto grado ó dominante;

Acorde de novena menor, de una aplicacion idéntica al anterior, aunque se diferencia por la alteracion en descenso de la novena;

Acorde de sétima mayor, poco usado por disminuir ó traer su origen de una prolongacion ó retardo de una nota sensible;

Acorde de quinta menor, compuesto de tres sonidos sobre la sensible, y de un uso muy frecuente dentro del tono.

Todos estos acordes toman diversas é infinitas formas por medio de las inversiones, de los retardos y de la distinta colocacion que puede darse á los sonidos de cada uno. Los intervalos de que se componen se indican con una numeracion especial cuando el bajo es cifrado. El enlace y sucesion de los acordes, las resoluciones propias ó escepcionales, las trasformaciones enarmónicas y la mezcla y combinacion de unos con otros por medio de las relaciones tonales y de la homogeneidad ó mancomunidad de sus sonidos, forman el estudio de la armonía, en aquella parte que se refiere á la modulacion y á la construccion de la frase musical.

Acordeon.—Instrumento de viento, provisto de un fuelle y de un pequeño teclado, el cual abraza una estension de cerca de tres octavas. Su sonido es muy dulce, y se toca sin gran dificultad. Este instrumento es de la familia del organo, y trae su origen de Alemania.

Acto.—Division que se hace de un drama lirico ú ópera en dos ó tres partes. El intervalo de tiempo que media entre un acto y otro se llama *entreacto*. Los entreactos en los dramas y comedias, así como en las óperas, datan solo del tiempo de los romanos, pues parece que los griegos representaban sus dramas sin interrupcion alguna. Fueron, pues, los romanos los que, menos amantes de fiestas y espectáculos, comenzaron á dividir estos en trozos, para evitarse así de este modo el hastío y el cansacio. Este uso ha llegado hasta nuestros dias, en los que el entreacto tiene, entre otras cosas, por objeto distraer por cierto tiempo la atencion del espectador, para que despues reciba con mas agrado la continuacion del curso del espectáculo.

Actor.—Dáse este nombre en general á todo aquel que desempeña un papel cualquiera en los dramas, comedias, óperas, etc. En-

tre los griegos, los actores gozaban de reputación, y era esta una profesión apreciada y ejercida á veces por ciudadanos distinguidos. No sucedió lo mismo entre los romanos, que como pueblo de costumbres mas enérgicas, rechazaron en un principio este ejercicio, considerándolo como indigno é indecoroso. Los primeros actores de los romanos salieron de la clase de esclavos, de entre los que escogían aquellos que les parecían mas á propósito para dedicarlos al ejercicio de actor. Estos artistas dramáticos eran mirados con sumo desden é indiferencia, particularmente aquellos que ejercían el canto. Había ordenanzas especiales contra ellos, segun las cuales ningun alto personaje podía visitarlos, ni ningun caballero romano los podía acompañar por la calle. Esta prevención contra los actores duró hasta la época en que lo mas escogido de la sociedad romana comenzó á reunirse y á dar fiestas, en las que imitaban á los actores toscanos, que fueron los primeros que introdujeron entre los romanos los juegos escénicos de la Etruria. Mas tarde, cuando esta misma sociedad principió á ejecutar composiciones dramáticas, á las que daban el nombre de *sátiras*, los actores principiaron ya á merecer alguna consideración, y los mismos poetas dramáticos se presentaron en la escena á desempeñar sus propias obras. Entonces aparecieron poetas de gran nombradía, los cuales, dejando á los actores de profesión la ejecución de sus trabajos, se dedicaban á las composiciones *bufas* ó *entre-meses*, por las cuales se terminaban siempre los espectáculos. Los actores llegaron, pues, á ser apreciados por todos aquellos que eran amantes de las bellas artes y de la literatura, y hasta el mismo Ciceron parece llegó á ser admirador y amigo del célebre trágico Esopo, de Roscius, Pison, Sylla y otros, que llegaron á ser actores apreciados por toda la república.

En nuestros días no hay que decir que los actores son vistos y apreciados cual ellos se merecen, y que cada vez se aprecia y se reconoce mas lo noble que es la misión de un buen actor.

En cuanto al actor considerado como cantante, aun es mas digno de consideración y de respeto, no solo por lo difícil de su cometido, cuanto por la educación distinguida y cualidades extraordinarias de que debe ha-

llarse dotado para ser un buen cantante.

Aeroama.—Los romanos daban este nombre á la música instrumental, particularmente á la que era de un género alegre.

Actitud.—Entiéndese por actitud la posición mas ó menos suelta ó natural en que se coloca uno que toca un instrumento. La actitud ó posición de los brazos, de la cabeza, y aun de todo el cuerpo, influye en la ejecución de cierta clase de instrumentos. En el piano, en el violin y violoncello, además de la especial posición de las manos y de la flexibilidad y agilidad de los dedos, es necesario tener en cuenta la colocación de los brazos, por lo que influyen en el manejo del arco y en el juego de la muñeca.

A cuatro.—Se dice de una composición hecha á cuatro voces ó partes, y en la que cada parte forma de por sí un canto diferente. También se dice *contrapunto á cuatro*, para indicar los ejercicios pertenecientes á este estudio, cuando se hacen á cuatro voces ó partes.

A cuatro manos.—Pieza á cuatro manos es aquella que está escrita para que dos personas puedan ejecutarla al piano, teniendo cada una su parte de mano derecha y mano izquierda.

Acústica.—Parte de la física que trata sobre la producción del sonido. Los fenómenos acústicos que atañen á la música son debidos siempre á la vibración de un cuerpo sonoro. La acústica está dividida en varias partes, relativas á las diversas maneras de percibirse el sonido; entre ellas se cuenta la catacústica, bajo cuyas leyes están contruidos los teatros y salones de concierto. La elasticidad es, digámoslo así, la fuerza motriz del sonido y la que determina la tensión de los cuerpos sonoros. Los cuerpos elásticos por tensión, cuando son en forma longitudinal, son cuerdas cuyas vibraciones se suceden en sentido opuesto al de su dirección; cuando estos cuerpos son de forma plana ó estendidos por tensión, son tímbrales ó tímpanos, cuyas vibraciones están tambien en sentido opuesto de sus direcciones. La teoría de los fenómenos acústicos se halla muy bien esplanada en las obras modernas que tratan de la física; pero las doctrinas que contienen dichas obras no pueden tener una aplicación exacta á las leyes pertenecientes á la combinación, mezcla y agrupamiento de los sonidos.

Adagio.—Palabra italiana que indica un movimiento algo menos lento que el *largo*. La ejecución del adagio es muy delicada y requiere mas que nada mucho gusto y mucha expresión por parte del ejecutante. Es preciso marcar bien el sentido, la cadencia y la dulzura del canto, procurando no introducir adornos *ad libitum* como acostumbran muchos, porque esto podría desnaturalizar la melodía ó destruir la idea del compositor.

Adagio assai.—Indica un movimiento algo mas lento que el adagio.

Adam (Luis).—Compositor y maestro de piano, nacido el 5 de Diciembre de 1758 en Mittersheim, departamento del Bas-Rhin. Tuvo por maestro de clavicordio á uno de sus parientes, aficionado muy distinguido, y recibió las primeras lecciones de piano de un buen organista de Strasbourg llamado Heppe, muerto hacia el año 1800. Pero sus adelantos fueron debidos principalmente á los estudios que él mismo hizo de las obras de Bach, Händel, Scarlatti, Schubert, y mas tarde de las de Clementi y de Mozart, que perfeccionaron su talento hasta colocarlo á la altura de los primeros profesores de piano de su época. Adam, en su primera juventud, aprendió sin ayuda de maestro el violín y el arpa, así como aprendió también mas tarde, sin maestro alguno, el arte de la composición. En 1797 fué nombrado profesor del Conservatorio de París, en donde formó excelentes discípulos, entre ellos Kalkbrenner, Le Moine, Herold y otros, que después fueron artistas de gran reputación. Las principales obras de Adam, son: *Méthode ou principe general du doigté, suivie d'une collection complete de tous les traits possibles avec le doigté*, etc. (en société avec Lachnith) París, Sieber, 1798; *Méthode nouvelle pour le piano á l'usage des élèves du Conservatoire*, París, 1802.—Pocas obras elementales habrán tenido el éxito de esta, que en el término de veinticinco años se esparcieron por toda la Francia mas de veinte mil ejemplares, siendo debido este gran éxito á los principios de la digitación del piano, que no habían sido todavía bien determinados hasta la aparición del método de Adam. Este artista laborioso fué nombrado caballero de la Legión de Honor en Noviembre de 1827.—Habiéndose retirado en 1843, después de cuarenta años de servicios, obtuvo del gobierno francés una pensión de 2.000 francos, de la

que no gozó mucho tiempo, pues murió el 11 de Abril de 1848, á la avanzada edad de noventa años.

Adam (D. VICENTE).—Músico español, que vivió en Madrid hacia la segunda mitad del siglo XVIII, siendo maestro de canto y de composición, y profesor de la Real Capilla. No se sabe mas, sino que escribió un libro con el título de *Documentos para instruccion de músicos y aficionados que intentan saber el arte de la composicion. En esta obra se trata de los contrapuntos sobre bajo hasta siete, sobre tiple hasta siete y suello hasta ocho, y dos ejemplos á doce voces, todos en fuga unos con otros. Varios solos y duos, pensamientos á tres y á cuatro, varios pasos y contrapasos, y el modo de entrarlos. Varios canones y trocados. Estension de los instrumentos. Posturas del violin por todos los tonos, y formacion de ellos con otras cosas muy útiles*, Madrid, José Otero, 1786, en folio de 16 páginas de texto y 75 de ejemplos.

Addito.—Término italiano que equivale á digitación. Se dice de un trozo de música cuando está escrito conforme á la digitación del instrumento en que se ejecuta.

Adiafonon.—Nombre de un piano inventado por un relojero de Viena, cuyo instrumento estaba dispuesto de modo que nunca se desafinaba. No es de creer que así fuese, pues de otro modo la invención se hubiera extendido, y el *adiafonon* hubiese sido conocido de todo el mundo.

Adicional.—Las líneas que se agregan al pentágono para indicar las notas que se colocan por la parte superior é inferior de este mismo, se llaman líneas *adicionales*.

Ad libitum.—Esta expresión se emplea en determinados pasajes, en donde se interrumpe el ritmo ó la medida de la música, para dejar la ejecución á voluntad del que toca ó canta.

Adocenado (músico).—Se dice de aquel músico cuyo saber se reduce solo á tocar menos mal ó bien un instrumento cualquiera, ó de aquellos otros que ejercen cualquier ramo del arte, aunque sea el de la composición, de un modo empírico ó rutinario.

Adonidion.—Especie de poema cantado en honor de Adonis.

Adonion.—Canto que ejecutaban los espartanos en el momento de atacar al enemigo. Este canto lo acompañaban con unas flautas llamadas *tibia ambulatória*.

Ad Dorio ad Phrigium.—De los modos de la música griega Dorio y Frigio se deriva este antiguo proverbio, que significaba el paso ó transición de un tono á otro sin enlace ni preparación alguna.

Adornos.—Los adornos son ciertos rasgos melódicos unidos á los sonidos propios de un canto ó á las notas llamadas *reales*. Sirven para embellecer la idea melódica, dándole mas fluidez y gracia, al mismo tiempo que para conducir la melodía con cierta naturalidad, evitando así los grandes saltos y las sucesiones duras. También se dá este nombre á los rasgos melódicos que agrega al canto un ejecutante, sin que estos rasgos se hallen en el papel. Esta clase de adornos, cuando se prodigan demasiado, destruyen el buen efecto, y es necesario estar dotado de muy buen sentido musical para saber colocar bien los adornos *ad libitum*.

A duo.—Se dice cuando dos voces ó dos instrumentos ejecutan á un mismo tiempo una pieza escrita espresamente á dos partes.

Egidius (JUAN).—Monje español, nacido en Zamora á mediados del siglo XIII. Escribió una obra, titulada *Ars musica*, cuyo manuscrito, que se conserva en la biblioteca del Vaticano, ha sido publicado por el abate Gerbert en su Colección de escritores sobre la música.

Afable.—Una melodía ó un canto es afable, cuando su espresion es dulce y serena, sin rasgos antimelódicos, grandes saltos ni entonaciones duras.

Afectacion.—Se dice cantar ó tocar con afectacion, cuando no se ejecuta la música con aquella naturalidad y aquel aplomo necesarios para no escederse ni traspasar nunca los límites marcados por el buen gusto.

Affetuoso.—Indica que la ejecución de una melodía ha de ser todo lo mas tierna y apasionada posible. Esta palabra también dá á entender un movimiento menos lento que el *Adagio*, y un poco mas vivo que el *Andante*.

Affretando.—Esta palabra indica que se han de acentuar bien los sonidos en el lugar ó pasaje en donde se halle colocada.

Aficionado.—Se dá este nombre á todo aquel que entiende de música, y la ejercita sin que esta sea su profesion.

Afinacion.—Palabra que indica la ejecución exacta de un trozo de música respecto

á la entonación de los sonidos, pues puede haber *afinacion* sin que haya exactitud en la medida, y vice-versa. La afinacion es, pues, de todo punto indispensable en la ejecución de la música, y es uno de los estudios de mas importancia en los instrumentos de cuerda y arco.

Afinador.—Dáse este nombre al que tiene por ejercicio templar pianos. También se llama afinador un instrumento de cristal, que produce trece semitonos exactos, ajustados al orden del *temperamento* (v.), y el cual sirve para hacer mas fácil y breve la operacion de templar los pianos.

Afinar.—Accion de dejar en perfecto estado de igualdad sonora uno ó mas instrumentos, cuyos sonidos coincidan en el número de sus vibraciones.

Afinidad.—Llábase así la identidad ó relacion que existe entre los sonidos de dos tonos distintos. Se dice que el tono de *do* tiene afinidad con el de *fa* ó el de *la menor*, por la relacion que necesariamente existe entre estas tonalidades.

Agada.—Instrumento de viento de los egipcios y abisinios, y el cual tiene la forma de una flauta.

Agali Kerman.—Instrumento de arco en uso entre los turcos. Este instrumento se apoya sobre un sosten de madera, y se toca á semejanza de nuestro violoncello.

Agente.—En el antiguo contrapunto se usaba esta palabra para indicar cuándo, de dos notas, la una debia moverse mientras la otra permanecia quieta; á esta última se daba el nombre de nota *paciente*.

Agilidad.—Se dice de la mas ó menos facilidad que tiene un instrumentista en la ejecución, y de la precision ó velocidad con que ejecuta los pasajes difíciles. También se dice *agilidad de voz*, cuando con la garganta se ejecutan rápidamente melodías ó escalas complicadas, ya acompañadas de la letra, ya por medio de la simple vocalizacion.

Agitato.—Esta palabra indica que la música se ha de ejecutar con cierta vivacidad, y que se le ha de dar al mismo tiempo un cierto carácter, que espresé la agitacion y el apresuramiento.

Agnus Dei.—Llábase así una oracion perteneciente al canto llano, la cual principia por estas mismas palabras, y se suele cantar en algunas iglesias antes de la comu-

nion. Según una bula del papa Sergius I, en 688, esta oración debía ser cantada al fin de la misa.

Agogo.—Palabra griega, que significaba en la antigüedad cierta forma melodiosa, relativa á la producción de los sonidos en ascenso ó en descenso.

Agogo rítmico.—Esta expresión parece que tenía entre los griegos la misma significación que entre nosotros tiene hoy la palabra *medida*.

Agradable.—Se dice que un trozo de música es agradable, cuando su movimiento es tranquilo y moderado, y cuando su melodía marcha gradualmente, evitando los rasgos inusitados, las disonancias y las modulaciones lejanas. En general, todo trozo de música es agradable, siempre que en él se observen las condiciones y las reglas prescritas por el arte.

Aguado (D. DIONISIO).—D. Dionisio Aguado, hijo de D. Tomás (notario de la vicaría eclesiástica) y de doña María García, nació en Madrid el día 8 de Abril de 1784, y fué bautizado en la parroquia de San Justo el 10 del mismo.

A la edad de ocho años empezó á estudiar gramática latina, filosofía y lengua francesa, siendo muy grandes los adelantos que hizo en poco tiempo, y desde esta misma edad le inclinó su padre á que aprendiera á tocar la guitarra por mero pasatiempo, con D. Miguel García (conocido por el padre Basilio), el cual desde las primeras lecciones ya conoció la extraordinaria facilidad y buena disposición de su discípulo.

A la muerte de su señor padre, que acaeció en el año de 1803, heredó un pequeño vínculo en un pueblo inmediato á la corte, llamado Fuenlabrada, en el cual, durante la invasión de los franceses en 1808, se retiró á vivir con su madre. Permaneció en dicho pueblo dedicado exclusivamente al estudio científico de la guitarra, habiendo conseguido los mas extraordinarios y felices resultados en un instrumento de los mas difíciles y complicados.

A la conclusión de la guerra volvió á la corte con su madre, á la cual quería extraordinariamente, y de quien no se separó hasta su muerte en 1824.

En el año próximo de 1825 pasó á Paris, en donde causó una verdadera admiración

con su guitarra, pues no creían que se pudiese sacar tanto partido de este hermoso instrumento nacional, llamando la atención de los célebres maestros *Rossini*, *Bellini*, *Paganini*, *Herz* (Enrique) y muchos otros que sería prolijo enumerar, y atrayéndose la mas sincera amistad por su carácter dulce y afable y su gran mérito como artista.

Hasta el año de 1838 permaneció Aguado en Paris, y deseando volver á su patria y pueblo natal, lo verificó en el mes de Setiembre de dicho año; cuando llegó á Madrid fué muy obsequiado de sus amigos, que le suplicaron no abandonase la corte, lo cual hizo así, dedicándose á la enseñanza hasta su muerte, que ocurrió en 20 de Diciembre de 1849, á causa de un catarro crónico pulmonal, á la edad de sesenta y cinco años y ocho meses, habiendo legado en su testamento su guitarra á su aventajado y predilecto discípulo don Agustín Campo, á quien había dedicado varias composiciones.

El excelente método clásico para tocar la guitarra, que con el título de *Escuela* publicó en Madrid el año de 1825, le granjeó una fama universal y perdurable; la colección de *estudios* que publicó en 1820, y los *tres rondós brillantes* que poco después dió á luz, le colocaron á gran distancia sobre los que habían escrito hasta entonces música para guitarra.

Su método fué traducido en francés, y apareció en Paris en 1827 con el título de *Nuevo método*, habiendo hecho una tercera edición en Madrid en 1845, dejándole el mismo título, y añadiendo un apéndice en 1849.

Las obras que se han publicado de este célebre artista, son:

—*Nuevo método para guitarra*, última edición con el apéndice.—*Colección de andantes, walses, minuets*, contiene diez andantes, cuarenta y cinco walses y seis minuets.—*Tres rondós brillantes*, dedicados á F. Fossa.—*El minué afandungado* con variaciones.—*Gran solo de Sor*, refundido por Aguado para uso de su discípulo A. Campo (obra póstuma).—*Variaciones brillantes*.—*El fandango con variaciones*.—*Variaciones escritas* espresamente para su discípulo A. Campo (obra póstuma).—*Las favoritas*, contradanzas.—*Seis walses* dedicados á su discípula doña Luisa G. Melou (obra póstuma).—*Contradanzas fáciles*.—*Colección de contradanzas, minués y walses*, pri-

mer cuaderno.—*Coleccion de contradanzas, minúes y walses*, segundo cuaderno. Además de todas estas obras publicadas, escribió un sinnúmero de ellas, que regalaba á sus discípulos y amigos, siendo sumamente apreciadas de los inteligentes.

Agudísimo.—Lo agudísimo del sonido depende del mayor número de vibraciones que un cuerpo sonoro produce relativamente á otro que en un tiempo dado produce menos. Así pues, mientras menor es el número de vibraciones en un tiempo dado, tanto mayor es la gravedad del sonido, y mientras mayor es el número de aquellas, tanto mas sube el sonido.

Agudo.—Sonido agudo es todo aquel que pertenece al registro alto ó agudo de una voz ó de un instrumento. Todos los instrumentos, así como todas las voces, tienen tres registros, que son el *grave*, el *medio* y el *agudo*, tomando los sonidos que los componen estas mismas denominaciones, con las cuales se indica la calidad y la naturaleza del sonido.

Aguilera de Heredia (SEBASTIAN).—Compositor español y maestro de Capilla en Zaragoza á principios del siglo XVII. En 1618 publicó en Zaragoza una grande y preciosa coleccion de *Magnificat* en los ocho tonos, á cuatro, cinco, seis, siete y ocho voces. Estas excelentes composiciones se cantan todavía en la catedral de Zaragoza y en algunas otras iglesias del antiguo reino de Aragon.

Aire.—Esta denominacion se dá en general á todo trozo de música que contenga una ó mas frases musicales bien ritmadas y bien cadenciosas. En toda pieza de música hay siempre varios rasgos melódicos, de los cuales el oído, si se quiere, no percibe nada que le satisfaga enteramente; solo aquellos pasajes que comprende bien nuestro oído, y que los retiene con facilidad, son los que constituyen la esencia del verdadero aire. Estos pasajes son tambien los que determinan una pieza de música y los que redondean, digámoslo así, la idea principal que vá envuelta en el tema que predomina en toda ella.—Tambien se dá el nombre de aires á los cantares del pueblo y á los cantos nacionales.—Este epíteto se aplica igualmente á las composiciones musicales cuando se trata de darles cierto colorido que recuerde algun canto que se quiere imitar, y así se dice, *aire de fandango*, *aire de bolero*, etc., para dar á enten-

der un movimiento y unos giros melódicos parecidos á los de las boleras ó fandango.

Aire (SONIDO, CUERDA AL).—Se dice sonido ó cuerda al aire, en los instrumentos de cuerda y mango, á aquel sonido que se obtiene hiriendo la cuerda sin que sobre ella se apoye ningun dedo.

Airoso.—Esta palabra indica que el movimiento de la música ha de ser con cierta gracia y soltura.

Aislado.—Sonido aislado es aquel que se oye sin ir acompañado de armonía, aun cuando vaya seguido de otros que formen con él un aire ó una melodía cualquiera.

Aislador.—Dáse este nombre á un disco de cristal que se coloca bajo los piés del piano para asilar al instrumento y darle mayor sonoridad.

Alabado.—Especie de motete que generalmente se escribe á solo con acompañamiento de órgano ú orquesta, y que se diferencia del verdadero motete en que la letra es por lo regular en castellano. El carácter del *alabado* debe ser tierno y apasionado, pero lleno de la mas mística expresion y del mas puro recogimiento.

Alla breve.—Llámase así en la música religiosa á un compás de cuatro partes, que se mide en dos partes para darle mayor vivacidad.

Alla capella.—Denominacion con la cual se indicaba la reduccion de la medida en el género religioso, cuando la música debia ejecutarse *alla breve*.

Alla francesa.—En Alemania se emplea algunas veces esta expresion, colocándola al principio de una pieza de música, para indicar cierto movimiento rítmico, en el que las notas deben destacarse bien unas de otras por medio de un ligero golpe de arco. En Italia tambien se suele usar dicha expresion para indicar una especie de andante de carácter gracioso.

Alla octava.—Indica que dos instrumentos ó partes han de marchar á la octava una de otra. Generalmente se emplea esta expresion cuando se hace uso de la licencia de unir el canto del bajo con el de la voz superior.

Alla Palestrina.—Se llamó así en cierto tiempo á una especie de contrapunto, que fué llevado á su mas alto grado de perfeccion por el famoso *Palestrina*, habiendo sido

despues imitado por gran número de compositores.

Alla polaca.—Esta espresion significa ó dá á entender que el carácter y movimiento de una pieza han de ser de un estilo parecido al de la *polaca* (v.) y en compás ternario.

Alla semibreve.—Reduccion de valores para medir un compás de cuatro tiempos en dos. En *alla semibreve*, las notas eran de menor valor que en *alla breve*.

Alla zoppa.—Nombre que se dió antiguamente á una especie de contrapunto, en la que dominaba el uso de notas sincopadas.

Albogue.—Antiguo instrumento pastoril de que se hace mencion en algunas poesias antiguas. Era una especie de oboe rústico, con la embocadura y la campana ó papillon hechos de cuerno.

Alborada.—Concierto matinal que se ejecuta al despuntar el día, y cuyo objeto es alegrar los ánimos, uniendo la música al espectáculo de la salida del sol.

Alborada.—Pieza de música á que se le dá este título por pintarse en ella el canto de los pajarillos, y otros murmullos accesorios, propios de la naturaleza en el momento de amanecer.

Albeniz (D. PEDRO).—Nació en Logroño el 14 de Abril de 1795, siendo sus padres D. Mateo Albeniz y doña Clara Basanta, el primero natural de la mencionada ciudad de Logroño y la segunda de Tolosa. Hizo sus primeros estudios bajo la sabia y acertada direccion de su padre, que despues de haber sido maestro de capilla y organista de la iglesia colegial de Logroño, se hallaba entonces con el mismo destino en la parroquial de Santa Maria de la capital de Guipúzcoa. A la edad de diez años fué nombrado por el ayuntamiento de dicha ciudad organista de la parroquia de San Vicente; á la de trece hizo oposicion al órgano de la basilica de Santiago de Bilbao, y obtuvo el segundo lugar en concurrencia de varios profesores notables, contándose entre ellos el señor Aguirre, que despues de haber obtenido esta plaza fué organista primero de la catedral de Jaen. Continuó sus estudios de composicion, y despues de haber hecho notables progresos en este ramo, pasó á París, donde al lado de los célebres pianistas Herz y Kalkbrenner, del celeberrimo compositor Rossini y de otros distinguidos artistas de aquella capital, perfeccionó sus estudios, me-

reciendo la estimacion de los mismos y el aplauso público por las diferentes composiciones que escribió.

El año 1828 fué encargado por la diputacion foral de Guipúzcoa de la composicion y direccion de la música para las funciones reales, celebradas en la capital con motivo de recibir á SS. MM. á su vuelta de Cataluña, recibiendo en audiencia particular señaladas muestras de su real agrado, no menos que del público. Volvió de nuevo á París con el intento de hacer nuevos esfuerzos y progresos en el arte; pero la edad avanzada de sus padres y las vehementes instancias de sus compatriotas le obligaron á regresar, mereciendo el título de maestro de capilla de la iglesia parroquial de Santa Maria de San Sebastian, donde dejó muestras de sus conocimientos artísticos y de la acertada direccion de sus discípulos.

A principios de 1850 vino á Madrid con el distinguido violinista Escudero, y en union con él dió cuatro conciertos públicos, con lucida concurrencia y aplauso universal, en los célebres salones de Santa Catalina, de que hablaron largamente los periódicos de aquella época; y habiendo dado uno de dichos conciertos á beneficio de la Inclusa de esta corte, mereció de la señora duquesa viuda de Gor, en 20 de Junio de dicho año, un oficio gratulatorio y honorífico por su desprendimiento y por la utilidad que resultó al establecimiento, cuya junta directiva ella entonces presidia.

Habiendo sido llamado á Aranjuez estando SS. MM. de jornada en dicho real sitio, y teniendo el honor de tocar el piano en su real presencia, recibió una finísima muestra del aprecio y munificencia de S. M.

En 17 de Julio de 1850 recibió el real nombramiento de maestro de piano y acompañamiento del Conservatorio de música de María Cristina, para cuya creacion habia sido consultado.

En 27 de Octubre de 1854 fué agraciado con la plaza de primer organista de la Real Capilla de S. M.

En 5 de Enero de 1858 fué nombrado segundo vicepresidente de la junta directiva del Liceo artístico y literario de Madrid, y en 9 de Febrero del mismo año fué uno de los comisionados para recibir á S. M. la Reina Gobernadora en el mismo Liceo y poner á sus

piés los regalos que dispuso este establecimiento en su obsequio.

En 14 de Mayo de 1840 informó la junta auxiliar facultativa del Conservatorio acerca del método de piano del Sr. Albeniz, y en 18 del mismo mes, visto el brillante informe de dicha junta, fué adoptado como testo para la enseñanza de la clase. Esta obra mereció los mayores elogios de los artistas mas distinguidos; y entre su correspondencia se encuentran cartas honoríficas de los señores Thalberg, Goria, Esain, Miró, etc., etc., que prueban el relevante mérito de dicho método.

En 5 de Abril de 1841 fué nombrado maestro de piano de S. M. la reina doña Isabel II y de su augusta hermana la Serma. infanta doña Maria Luisa Fernanda.

En 5 de Noviembre de 1843 el gobierno provisional le concedió, en razon á sus méritos artísticos, la cruz de caballero de la orden de Isabel la Católica, libre de todo gasto, cuyo título nunca sacó.

Por real orden de 15 de Diciembre de 1843 se le concedió la cruz supernumeraria de la real y distinguida orden de Carlos III, libre de todo gasto. Esta prueba espontánea del aprecio que hacia S. M. de su maestro, la aumentó regalándole la cruz, que el interesado recibió de manos de S. M. con lágrimas de júbilo, y que su familia conserva con gran precio de afeccion.

Aunque algunos años despues la reina le manifestó repetidas veces que le habia dicho al ministro de Estado le concediera la cruz de comendador de número, no considerándose con suficientes méritos para llevar una condecoracion tan altamente honorífica, jamás quiso hacer gestion alguna para que se pasaran las órdenes oportunas, lo cual prueba cuánta era su modestia.

En 18 de Junio de 1847, hallándose en cama con los achaques que le eran habituales hacia algunos años, se encontró sorprendido con un real decreto, por el cual se le concedian los honores de secretario de S. M., libre de todo gasto.

Entre lo mas notable de la vida artistica de D. Pedro Albeniz, debe contarse el haber sido el fundador de la escuela moderna de piano en España. La mayor parte de los buenos pianistas que hay en el día en la corte han sido discipulos suyos, y otros muchos ocupan un lugar distinguido en el resto de Es-

paña, en América y en el extranjero. No hay mas que examinar el estado en que se hallaba este ramo antes de la fundacion de dicha escuela, y compararlo con el que hoy tiene, para convencerse inmediatamente de lo mucho que debe el arte á este distinguido y laborioso profesor.

D. Pedro Albeniz murió en Madrid el 12 de Abril de 1855.

Las obras publicadas en España por este distinguido maestro, son las siguientes:

OBRAS ELEMENTALES. *Método de piano*, adoptado para la enseñanza del Conservatorio de Música.—*Estudios melódicos*, á cuatro manos.—*Flores melódicas*, en forma de estudios, á cuatro manos.

OBRAS DE PIANO SOLO. Recreaciones útiles, primer cuaderno.—Recreaciones útiles, segundo cuaderno.—Tres grandes walses.—Variaciones brillantes sobre un tema del *Crocíato*, de Meyerbeer.—Rondó brillante á la *Tirana*.—Rondó brillante sobre la cancion del *Tripili*.—Variaciones brillantes sobre la introduccion de la *Norma*.—Variaciones brillantes sobre un tema militar.—Fantasia elegante sobre motivos de *I Puritani*.—Variaciones brillantes sobre un duo de la *Norma*.—Fantasia brillante sobre motivos de *Lucia di Lam-memoor*.—Fantasia brillante sobre un motivo Vasco antiguo.—La cascada de Aranjuez (original).—Introduccion alegórica á la gloriosa accion de las tropas de la reina en Bilbao, seguida de un himno.—La reconciliacion, *zorcico* al convenio de Vergara.—Idem con canto.—Idem para flautas y piano.

OBRAS PARA PIANO, Á CUATRO MANOS. Primera fantasia sobre motivos de *Nabuco*.—Segunda fantasia sobre motivos de *Nabuco*.—El Chiste de Málaga.—La gracia de Córdoba.—La sal de Sevilla.—La barquilla gaditana.—El polo nuevo.—Fantasia sobre motivos de *Attila*.—Fantasia sobre motivos de *I Puritani*.—Segunda fantasia sobre motivos de *Attila*.—Fantasia sobre motivos de *Ernani*.—Fantasia sobre motivos de *I Lombardi*.—Nocturno (original).

OBRAS PARA PIANO, CON ACOMPAÑAMIENTO DE DOS VIOLINES, VIOLA Y VIOLONCELLO. Fantasia sobre motivos del *Pirata*.—Fantasia sobre motivos de la *Parisina*.—Fantasia sobre motivos de *Macbeth* (á cuatro manos).—Variaciones brillantes sobre el último pensamiento de Beilini.—Fantasia sobre motivos de *I Capuletti*.

Allegretto.—Esta palabra indica un movimiento ligero y gracioso, menos vivo que el *allegro* y mas acelerado que el *andante*.

Allegro.—Despues del *presto* ó *veloce*, el *allegro* es el movimiento mas vivo que se emplea en la medida. Esta palabra, aunque indica siempre celeridad en el ritmo, algunas veces se modifica algo, segun la naturaleza de las composiciones: así, la palabra *allegro* puesta á la cabeza de una pieza de concierto, ó de un aire cualquiera que haya de ejecutarse en un solo instrumento, no indica tanta viveza en la medida como puesta á la cabeza de una sinfonía ó de una overtura.

Aleluya.—San Jerónimo parece fué el primero que introdujo la palabra *aleluya* en el servicio de la Iglesia. Por mucho tiempo no se empleó mas que una vez al año, en los dias de Pascuas; pero San Gregorio el Grande ordenó se cantase en las diversas ceremonias de la Iglesia latina. Despues se suprimió el canto de la *aleluya* en el oficio de difuntos y despues de la septuagésima, substituyéndose por las palabras *Laus tibi, Domine, rex æternæ gloriæ*. El compositor aleman Haendel compuso sobre el tema de la *aleluya* un trozo de música que ha gozado y goza de gran celebridad.

Alemanda.—Danza de origen aleman, que estuvo tambien en boga en Francia. La medida es de dos tiempos y de un carácter ligero y alegre. Imita á un caballero cortejando á dos damas, las cuales con ademanes y movimientos rehusan sus galanteos.

Alemania (LA MÚSICA EN).—A fines del siglo XVII fué cuando principiò este país á producir esos grandes génios, que han hecho de la Alemania un país clásico de la música. Antes de aquella época, la música, así como la poesía, estaban muy en decadencia entre los alemanes, y no tenían verdaderamente mas que los cantos populares de sus *minnesingers*. Graun fué uno de los primeros que por aquel entonces comenzaron á formar el gérmen ó principio de la escuela alemana, distinguiéndose como cantante y como compositor. Sus obras aun se aprecian hoy como buenos modelos en el género místico, en el que sus motetes están impregnados del mas puro sentimiento religioso. Este fué uno de los primeros músicos distinguidos que produjo la Alemania, y el cual llegó á ser maestro de capilla de Federico II, siendo protegido y admi-

rado por este monarca, amante y protector de la música alemana. Despues de Graun, Manuel Bach y Sebastian Bach dieron con sus obras nuevo impulso al desarrollo de la música de aquel país, habiendo este último fundado en Francfort una academia de música, de donde pasó luego á ejercer el cargo de músico de cámara en la corte de Berlin. Las obras de estos primeros génios, que descollaron entre los alemanes, son de un mérito indisputable, y aun rivalizan hoy con las mas notables que posee la Alemania musical. Pero el nombre que mas brilla en los fastos del arte germánico, es sin duda el de Haydn, llamado el *Cisne de Alemania*. A la edad de diez años se ejercitaba ya Haydn en la composicion. Su primer cuarteto lo hizo á los quince años, y obtuvo un éxito brillante. A los diez y ocho años compuso para un canónigo de Cádiz el célebre oratorio de las *Siete palabras de Jesucristo*, cuyo oratorio habia de ejecutarse en la catedral de dicha ciudad durante la Semana Santa. Mas tarde, este ilustre maestro se retiró á vivir en una modesta casa de los arrabales de Viena, y allí fué donde imaginó las sublimes concepciones de la *Creacion* y de las *Cuatro estaciones*. Estas obras, de una edad ya algo avanzada, revelan una idea tan bella, un estilo tan elevado y tanta fuerza de vida y de imaginacion, que parecen haber sido concebidas en todo el vigor de la juventud. Despues de Haydn viene el gran Mozart, el autor de *Mithridate* y de *Lucio Sylla*; Wolfgang Mozart, nacido en Salzbourg en 1756, aun no tenia mas que cinco años, y ya componia pequeños trozos de música, que su mismo padre escribia. A la edad de siete años vino á Paris, y publicó sus dos primeras obras. Despues pasó á Inglaterra, en donde compuso las seis célebres sonatas, que fueron grabadas y publicadas en Londres. Mas tarde marchó á Italia, estuvo en Florencia, en Roma, y en todas partes causó el mas vivo entusiasmo por lo precoz de su talento y la belleza de sus composiciones. En Milan compuso su ópera de *Mithridate*, que tuvo un éxito asombroso, y desde entonces fué haciendo oír sucesivamente á la Europa entera una série de obras musicales, tan llenas de verdad y tan ricas de expresion, que han inmortalizado el nombre del músico tal vez mas inspirado que ha producido la Alemania.

Al lado de estos grandes compositores se encuentran los nombres de Reynard Keiser, llamado el padre de la melodía alemana; Amédée Naumann, que ha enriquecido la Italia y la Dinamarca de bellas composiciones dramáticas y religiosas; de Joachin Quantz, que fué á la vez compositor distinguido y gran violinista, y de Federico Hændel, promovedor, puede decirse, de la revolucion musical, que habia de terminar el génio del inmortal Gluk. Las obras de Hændel, emanadas de un génio sublime, como era el de este artista, y llenas de una gran novedad para el tiempo en que escribía, principiaron á ejercer una gran influencia en toda la Europa musical, influencia que duró hasta la época en que el génio vigoroso de Gluk vino á terminar y á perfeccionar el nuevo estilo creado por el gran maestro. Gluk dió un nuevo curso á la composicion musical, introduciendo la energia y la fuerza y creando un nuevo género de expresion, que ha sido despues el germen ó principio de esos estilos tan nuevos y tan grandiosos, que mas tarde han emanado de las inspiradas plumas de Rossini, Donizetti, Meyerbeer y otros.

En Florencia se ejecutó por primera vez la ópera italiana de Hændel, titulada *Rodrigo*; ya antes se habia ejecutado tambien en Hambourgo su primera ópera alemana, titulada *Admira*; en Venecia se puso su ópera *Agripina*; en Roma *Il Trionfo del Tempo*, y por último, en Nápoles su *Aleide y Galatea*. Este gran génio, despues de haberse hecho admirar en Italia, se trasladó á Inglaterra, en donde le aguardaban nuevos triunfos y nuevas ovaciones. Allí adquirió una gran reputacion con su ópera *Rinaldo*, que fué la primera obra que dió á la escena británica, y fué tal el entusiasmo que causó entre los hijos de Albion, que Hændel, lleno de gloria y halagado por las grandes ovaciones que recibia en aquel pais, fijó su residencia en Londres y concluyó sus dias en la Gran-Bretaña. Los ingleses celebran todos los años una fiesta fúnebre á la memoria del célebre compositor el día del aniversario de su muerte.

No menos gloria que Hændel adquirió Gluk con sus óperas *Orpheo*, *Demetrio*, *Helena* y *París*, y otras que fueron ejecutadas en Italia, Francia é Inglaterra, y que le granjearon en todas partes una colosal reputacion. A estos grandes compositores alemanes hay que

agregar los nombres de Weber, gran poeta y músico inspirado, que ha producido la ópera *Freischütz*, llena de una gran originalidad; de Beethoven, que ha producido una serie de obras grandiosas y llenas de la mas rara inspiracion, como son el *Fidelio* y el *Cristo en el jardin de las Olivas*, sus conciertos, sus trios, sus cuartetos, y sobre todo sus sinfonías; de Schubert, de Meyerbeer, de Mendelssohn, de Spohr, de Schneider y otros, que forman la gran pleyada de compositores eminentes que tanto lustre dan á la escuela alemana.

Alemania se ha distinguido tambien por la superioridad de sus instrumentistas. En todos tiempos ha producido este pais célebres concertistas: Benda, Stamitz, Crammer, y de nuestros dias Listz, Thalberg y Doehle han sido notabilidades artísticas, que han llevado el mecanismo de los instrumentos á su mas alto grado de perfeccion.

En cuanto á las obras didácticas, la Alemania posee un rico tesoro, tanto en esta parte como en la estética y literatura musical. Las obras de Marpurg, de Kock, de Mathisson y otros, son producciones que rivalizan con los escritos didácticos mas notables publicados en Francia y en Italia.

Alicuota.—Parte alicuota se llama en música, á la resonancia que resulta de un cuerpo sonoro en el acto de entrar en vibracion. Un cuerpo sonoro cuando vibra hace percibir al oido, al mismo tiempo que el sonido verdadero, otros sonidos secundarios, que forman débilmente la tercera ó la quinta del sonido principal.

Alfa.—Signo de la antigua notacion, cuya forma era la de un cuadrilongo, que se escribia verticalmente en el pentágrama. El valor de este signo variaba segun que su direccion era á derecha ó á izquierda.

Alfabeto musical.—Se ha dado este nombre á la antigua nomenclatura de los sonidos musicales, debida á la mezcla ó amalgama del sistema de letras inventado por San Gregorio y el sistema de sílabas debido al que inventó los exacordos. De esta union de las letras de San Gregorio con las primeras sílabas del himno de San Juan Bautista resultaba el llamar á los sonidos *A la mi re*, *B fa mi*, *C sol fa ut*, etc.

Alfonso del Castillo.—Doctor de la universidad de Salamanca, que nació á fines del

siglo XV; publicó un tratado de canto llano, que lleva este título: *Arte de canto llano*, Salamanca, 1504, en 4.º

Alfonso X.—Rey de Castilla y Leon, llamado el *Sábio* por los grandes conocimientos que llegó á adquirir en las ciencias, artes y literatura. Subió al trono en 1252 y murió en 1284, abrumado de pesares por la rebelion de su hijo D. Sancho y de los grandes del reino. Fué hombre de un saber inmenso, atendida la época en que vivió, y escribió obras de gran importancia, como el *Fuero real* y las *Partidas*, el *Libro del tesoro*, las *Tablas astronómicas* llamadas *Alfonsinas*, y por último, las *Cantigas* y *Querellas*, que le han valido una gran reputacion como músico y poeta. Fué gran protector del arte musical, como dió prueba de ello habiendo fundado en la universidad de Salamanca la primera y mas antigua cátedra de música que se ha conocido en Europa. Las *Cantigas* que compuso este rey *sábio*, se hallan en la biblioteca del Escorial y en la de la santa iglesia de Toledo, y están escritas en la antigua notacion propia de los siglos XII y XIII, segun las reglas que se observaban por aquella época en los valores *proporcionales* de las figuras, á lo que llamaban *cantus mensurabilis*. Algunas de estas *cantigas* contienen giros melódicos que denotan un verdadero adelanto en el arte, si se tiene en cuenta la expresion dura y antimelódica de la música de aquellos tiempos.

Alma (con).—Esta expresion, como ella misma lo indica, dá á entender que la ejecucion ha de ser con vigor y energia, y de un modo que haga percibir claramente al oido toda la fuerza y toda la intensidad de los sonidos, sean estos de una voz ó de un instrumento.

Alma.—Pieza de madera de forma cilíndrica, que se coloca en el interior de los instrumentos de cuerda y arco con el objeto de mantener la tension de las dos tapas, y de dar al sonido mayor fuerza y amplitud.

Almeida (ANTONIO DE).—Maestro de capilla de la catedral de Oporto en Portugal, á mediados del siglo XVI. Nació en esta villa, y puso en música un oratorio, cuyo testo ha sido publicado con este título: *La humana carca abrazada al grande martyr San Laurentio*: Coimbra, 1556, in 4.º. Machado en la Biblioteca Lusitania, 2, 1, pág. 197, hace grandes elogios del talento de este maestro.

Almeida (FERNANDO DE).—Monje y compositor portugués, nacido en Lisboa, en cuya capital murió el 24 de Marzo de 1660. Profesó el año 1656 en el monasterio de Santo Tomás, y fué visitador de la orden. Tuvo por maestro de composicion á *Duarte Lobo*, y las principales composiciones que se conservan suyas son: *Lamentacões*, *Responsorios* ó *Misereres dos tres officios da quarta, quinta é sexta feira da Semana Santa*, en la biblioteca de Santo Tomás, y *Missa á doze vozes* en la biblioteca del rey de Portugal.

Almeyda (CARLOS FRANCISCO).—Violinista y compositor español, nacido en Búrgos á principios del siglo XVIII. Ha escrito dos obras de cuartetos para dos violines, alto y violoncello, de las cuales la segunda fué grabada en París por Pleyel el año 1795.

Al segno.—Quiere decir *á la señal*, ó sea que se ha de volver al principio de una pieza de música, ó bien á cualquier otro lugar en donde se halle colocado el signo de convencion, desde el cual se repite toda la música hasta llegar al sitio en donde se encuentra la palabra *fin*.

Alteracion.—La alteracion de un sonido ó de una nota consiste en colocarle al lado un sostenidó, bemol ó becuadro, cuyos signos la hacen subir ó bajar un semitono ó grado cromático.

Alterados.—Dáse este nombre á los intervalos, cuando por medio de un signo extraño á la tonalidad á que pertenecen se aumentan ó se disminuyen sus distancias.

Alto.—V. *Viola*.

Alvarez Garcia (D. JOSÉ).—Nació este distinguido profesor en Madrid el dia 24 de Octubre de 1780: fué bautizado en la parroquia de San Sebastian, siendo su madrina la excelentísima señora duquesa de Osuna, condesa de Benavente, etc., etc.; obsequio que le dispensó por ser su padre antiguo empleado de la casa de dicha señora.

Después de hacer los estudios generales de educacion primaria, manifestó desde la niñez inclinación á la música, y sus padres le complacieron, poniéndole bajo la direccion de D. Ramon Viosca, capellan de las Descalzas Reales, que le dió las primeras lecciones.

Mas adelante se dedicó al estudio del *oboe* y *flauta*, y poco después al *corno inglés*; y aun que se ignora de quién recibió las primeras lecciones de los citados instrumentos, se sa-

he que quien contribuyó á perfeccionarle y formar de *Alvarez* un buen artista, fué el entendido profesor D. Gaspar Barli, primer oboe de la Real Capilla en aquella época. Adelantó de tal manera en sus estudios, y con especialidad en el oboe, que adquirió por oposicion, en 4 de Agosto de 1796, cuando apenas tenia diez y seis años de edad, la plaza de oboe supernumerario de la Real Capilla.

Continuando siempre su aplicacion, volvió á hacer nuevos ejercicios de oposicion, y se le concedió, por real orden de 21 de Diciembre de 1803, medio sueldo como premio á su mérito.

Casó en 1806, el 27 de Junio, con doña Felipa García, natural de Bilbao, y fueron sus padrinos de boda el excelentísimo señor marqués de Peñafiel y la excelentísima señora duquesa de Osuna.

Continuó nuestro *Alvarez* desempeñando su cargo á satisfaccion de todos y muy obsequiado de la corte, y en 14 de Setiembre de 1814 fué sorprendido agradablemente por una real orden, en que le nombraban oboe efectivo de la Real Capilla; al año siguiente, en 29 de Julio, otra nombrándole profesor de la Real Cámara, cuya plaza, con motivo de los frecuentes conciertos que en aquella época se daban en el Real Palacio, le proporcionó ocasion de lucir su talento, mereciendo de toda la corte una distincion extraordinaria.

Por fallecimiento de su maestro Barli, ascendió en 17 de Mayo de 1826 á primer oboe de la Real Capilla.

Cuando fué creado el Conservatorio de música y declamacion, le nombraron adicto facultativo en 14 de Julio de 1831, y á los dos años, el 23 de Febrero del 33, maestro de oboe y corno-inglés del citado establecimiento.

Como profesor, ha sido siempre respetado y muy estimado de sus comprofesores; muy buen amigo, reunía á su carácter bondadoso y á su buena figura un modo de producirse elegante y simpático.

Desempeñó sus destinos de primer oboe de la Real Capilla y profesor del Conservatorio, con el esmero y aprovechamiento de todos conocido, dejando una porcion de buenos discipulos, que en el día ocupan muy buena posicion.

S. M. la reina (Q. D. G.) tuvo á bien con-

TOMO I.

cederle en 16 de Julio de 1851, en premio de sus muchos y dilatados años de servicios, y tambien atendiendo á su quebrantada salud, una cédula de preeminencia, para que asistiera solamente los dias que le fuera posible verificarlo sin molestia de ninguna clase; galardon bien merecido, pues contaba cincuenta y cinco años de servicio.

Ultimamente, el 4 de Octubre de 1855 fué acometido de la epidemia reinante entonces, y aunque no fué su afeccion muy intensa, su edad, su quebrantada salud y debilidad, por efecto de lo mucho que durante su vida habia trabajado, no pudieron triunfar de la dolencia, y sucumbió el dia 8 del citado mes á las doce del día, á los setenta y cinco años de edad y cincuenta y nueve de servicios en la Real Capilla.

Alzar (AL).—Esta espresion se emplea para dar á entender la parte débil de la medida en el compás *binario*.

Amabile.—Palabra italiana, que indica que la espresion de la música ha de ser tierna y apasionada, y de un movimiento moderado.

Amalgama.—Dáse este nombre á ciertas combinaciones rítmicas, por medio de las cuales se forman compases irregulares, como son: el compás de cinco por cuatro y el de siete por cuatro, que no vienen á ser otra cosa sino la union de dos compases, uno de tres y otro de cuatro partes, ó bien uno de tres y otro de dos partes.

Amati.—Apellido de familia de los célebres fabricantes de instrumentos de cuerda y arco, que tanto nombre y tan justa fama han adquirido en la historia del arte. El primer artista de esta familia que se distinguió en la construccion de estos instrumentos, fué Andrés Amati, que vivió en Cremona hácia el siglo XVI, ignorándose á punto fijo la fecha de su nacimiento. Este artista, en union de su hermano Nicolás, comenzó á fabricar violines de marca pequeña y grande, cuyas cualidades, muy superiores á las de los instrumentos de arco que se conocian entonces, llamaron extraordinariamente la atencion y les grajearon á ambos una gran nombradía. Los violoncellos de Nicolás y Andrés, de los cuales no quedan ya mas que un corto número en poder de aficionados curiosos ó de artistas distinguidos, aunque de marca grande, son en extremo notables por lo delicado

del trabajo y por la gran dulzura del sonido. Después de estos dos artistas, siguieron la misma senda que ellos Antonio Amati, hijo de Andrés, cuyos violines, de marca pequeña, son sumamente apreciados por la pureza y blandura del sonido, aunque este no es de gran intensidad, y Jerónimo Amati, hermano de Antonio, que se distinguió igualmente en la construcción de violines de marca grande, existiendo un ejemplar de cuando los hermanos trabajaban juntos con la inscripción siguiente: *Antonius et Hieronymus Amati, Cramone Andreae*, fil. A. 1624. Este violín se halla en la colección de M. T. Forster, distinguido aficionado inglés. Se conocen otros instrumentos de estos dos hermanos, que llevan fechas desde 1599 hasta 1627. En el catálogo de instrumentos de Albinoni, publicado en Milán en 1791, se encuentran varios violines con distintas fechas desde 1591 hasta 1619. Según Mr. Fetis, existe un ejemplar que perteneció á Enrique IV, rey de Francia, y que lleva los nombres de ambos hermanos, siendo este un instrumento de una gran rareza histórica y un alto precio. Su marca es del mayor tamaño; el filete que le rodea es todo de nácar. El barniz es al óleo y brillante como el oro. La tapa inferior está adornada de los escudos de armas de Francia y de Navarra, rodeados de las orlas de *Saint Michel* y *Saint Esprit*, que abrazan la corona de Francia. A cada lado de los escudos se encuentra la letra H, esmaltada y salpicada de pequeñas flores de oro. La H está atravesada por la mano de justicia con el ceño, y terminada por una corona atravesada por una espada. A los dos lados de la tabla de armonía hay dos grandes flores de lis de oro, y sobre los aros se encuentra el rótulo siguiente: *Henri IV, par la grace de Dieu roi France et de Navarre*. Este instrumento lleva la fecha de 1595. Después de estos dos célebres fabricantes, hubo además otro Amati, hijo de Jerónimo, llamado también Nicolás como su predecesor, y cuyos instrumentos son muy apreciados y muy buscados hoy, particularmente en Inglaterra, en donde se pagan á un gran precio. Un violín suyo con la fecha de 1668, se hallaba en Milán en la colección del conde Corrio de Salabue. Por la perfección de los detalles de este instrumento, por la claridad y brillantez de su sonido, y por su bella construcción, era considerado como

la obra maestra de Nicolás Amati. Los violines de este último vástago de la célebre familia de Cremona, se distinguen por tener los aros algo más elevados que los demás instrumentos construidos por sus antepasados. La tercera y cuarta cuerda son excelentes en sus violines de marca grande; la prima dá un sonido limpio ó intenso, aunque la segunda lo suele dar algo nasal, particularmente en el *si* y en el *do*. Pero sin embargo de este pequeño inconveniente, los instrumentos del último Nicolás Amati son tenidos en muy grande estima por todos los inteligentes, tanto por la belleza de su construcción, cuanto por las buenas cualidades de su sonoridad. Entre los discípulos que formó Nicolás Amati, se cuentan como los mejores, Andrés Guarneri y Antonio Stradivari, de los cuales nos ocuparemos en sus lugares respectivos.

Ambiela (MIGUEL).—Nació en Aragón hacia el año 1665; hizo sus estudios musicales en un monasterio de su país, y desempeñó las funciones de maestro de capilla en algunas iglesias de segundo orden. El 7 de Mayo de 1700 recibió el nombramiento de maestro de capilla de nuestra Señora del Pilar de Zaragoza, habiendo permanecido en este destino hasta el año 1707. Ignóranse las causas que le obligaron á abandonar este empleo, y se carecen de datos ó noticias acerca de su vida y trabajo desde esta época, hasta el año 1740, en que fué nombrado maestro de capilla de la primada de Toledo. Desempeñó este cargo hasta 1753, época de su muerte. Escribió un gran número de obras de música religiosa, que se conservan en algunas catedrales de España.

Ambito.—Nombre que daban antiguamente á la extensión de una octava desde el grave al agudo.

Ambrosio (SAN).—Este santo nació el año 540 de nuestra era, habiendo sido obispo de Milán y el reformador de los cánticos de la antigua iglesia griega, de los cuales tomó los cuatro primeros modos, *dorio*, *frigio*, *lidio* y *mixolidio*, y formó con ellos la primitiva tonalidad del canto llano, contenida en los cuatro tonos llamados auténticos. San Ambrosio es autor de algunos himnos, que, según varios historiadores, están en uso todavía en Milán, conservando aun su forma primitiva. Estos himnos son: primero, *Aeter*.

na rerum Conditor; segundo, *Deus Creator omnium*; tercero, *Veni Redemptor omnium*; cuarto, *Splendor Paternae gloriae*; quinto, *Consors Paternis laudibus*; sexto, *O lux beata Trinitas*. Se le atribuye también el célebre canto del *Te Deum laudamus*, aunque no se está de acuerdo sobre si fué San Agustín, San Hilario ó San Ambrosio el autor de este grandioso himno.

Amen.—Esta palabra latina termina generalmente en la música religiosa ciertas piezas, en las que dicha palabra, repetida y vocalizada de diversas maneras, llena á veces varios períodos. También es la respuesta que dan las voces en el santo oficio de la misa, y que acompaña *ad libitum* el órgano.

Amoroso.—Esta palabra indica la expresión tierna y delicada de un trozo de música. Suele ir acompañada de las palabras *andante* ó *andantino*, y su ejecución debe ser análoga á la de *affettuoso*.

Ampliar.—Se dice ampliar un sonido ó ampliar la voz, cuando se le dá á esta ó aquel mayor fuerza ó intensidad, con el objeto de aumentar su resonancia. También se dice ampliar un trozo de música ó una composición, cuando se le dá á esta mayor desarrollo y estension.

Amplitud.—La amplitud del sonido depende á veces de la calidad de la voz, ó bien del modo de emitirla. En los instrumentos puede depender del timbre bueno ó malo del instrumento, ó bien de la manera de ejecutar. La amplitud del sonido es de gran importancia, tanto en el canto como en la ejecución de los instrumentos.

Amortiguando.—Indica que los sonidos han de ir perdiendo de fuerza y desvaneciéndose como si se fueran alejando.

Anabasis.—Este término significaba en la antigua música griega una melodía ascendente.

Anacampos.—Esta expresión, en la antigua música griega, indicaba lo contrario de la precedente; una progresión de sonidos del agudo al grave.

Anacrosis.—Nombre que daban los griegos al preludio ó introducción de un canto.

Anafoneso.—Los antiguos daban este nombre al arte de ejercitarse en el canto y de desarrollar los órganos de la voz.

Analizar.—Analizar la música, es una operación por medio de la cual se llega á co-

nocer la estructura, la forma y la disposición que tiene una obra musical cualquiera. Se analiza la melodía en su expresión y en sus diversos giros, la armonía en sus combinaciones y enlaces, y el discurso musical en su desarrollo y en el corte de las frases. El análisis musical es un estudio de suma importancia, y del cual se saca gran provecho cuando se hace sobre las obras clásicas de los grandes maestros. Para analizar debidamente es necesario poseer conocimientos extensos de las reglas del arte, y conocer á fondo la armonía, el contrapunto y la instrumentación, así como todos aquellos detalles pertenecientes á la colocación de las voces y al empleo de los instrumentos. Para hacer el análisis de una partitura á primera vista en el piano, se necesita un ojo muy ejercitado en la instrumentación, y una gran facilidad en conocer los acordes distribuidos entre los instrumentos y las voces.

Anapera.—Los antiguos daban este nombre á cierta clase de ritmo destinado exclusivamente á la música de flauta.

Andamento.—Palabra italiana que indica, relativamente á la composición de la *fuga*, un período ó una especie de motivo algo largo, que recorre todas las fases del tono, mezclándose al mismo tiempo con otros motivos diferentes. La palabra *andamento* la toman también por movimiento, y así dicen un *andamento* justo, vivo, rápido, etc.; otras veces la toman como carácter de una composición, y dicen: tal composición tiene un *andamento* regular, tranquilo, etc.

Andante.—Esta palabra, puesta á la cabeza de una pieza de música, indica que la ejecución ha de ser de un movimiento moderado. De este movimiento se suele abusar hasta el punto de hacerlo rayar en *adagio*, ó bien violentándolo demasiado, de tal modo, que á veces parece un *andantino*.

Andantino.—Diminutivo de andante; indica un aire algo mas movido que el andante.

Andrés (EL ABATE).—Sábio jesuita español, nacido en el reino de Valencia el año 1740. Fué profesor de literatura griega y de latín, y cuando la expulsión de los jesuitas se refugió en Italia, en donde, después de no pocas vicisitudes, obtuvo el empleo de bibliotecario del duque de Parma. Después fué nombrado en Nápoles prefecto de la biblioteca real, y en este destino permaneció algunos años, has

ta que la caída de Murat le obligó á refugiar-se en Roma, en un convento de su órden, en donde murió el 13 de Enero de 1817, á la edad de sesenta y siete años. Entre sus obras se halla un *Opúsculo sobre la música de los árabes*. También trató de este arte con muy claro criterio en su gran obra *Del origen, progresos y estado actual de toda la literatura*.

Andrevi (D. FRANCISCO).—Nació D. Francisco Andrevi en la villa de Sanahuja, provincia de Lérida, en 16 de Noviembre de 1786. Hijo de padres pobres, pero honrados, á los ocho años empezó el estudio de la música en la Seo de Urgel. Contaba los catorce á quince de su edad cuando pasó á Barcelona, donde comenzó sus estudios para la carrera eclesiástica, dedicándose al mismo tiempo al órgano, cuyo instrumento le enseñó el reverendo Padre Juan Quintana, acreditado organista que fué del convento del Cármen, y asimismo aprendió la composición con el reverendo D. Francisco Queralt, maestro que era á la sazón de la capilla de la catedral.

A los diez y ocho años desempeñaba ya el órgano en la iglesia de religiosas de Santa Teresa primero, y después en la de las Magdalenas. Los referidos maestros del joven Andrevi, como descubriesen luego en el oscuro discípulo un talento aventajado que se distinguía de sus condiscípulos, no dudaron que se haría un nombre y un lugar honorífico en el arte. Con efecto, no tardó Andrevi en justificar aquel pronóstico, pues en 1805, hallándose vacante la maestría de la capilla de la catedral de Tarragona, concurrió á las oposiciones que se hicieron para proveerla, y según aseguran personas fidedignas, el novel compositor venció á sus coautores; pero no se consideró conveniente adjudicarle la plaza de maestro, en razón á sus pocos años, pues apenas había cumplido los diez y nueve. Mereciese ó no tomarse en consideración esta circunstancia, no dejó de ser una injusticia que se hizo al joven Andrevi; afortunadamente, la única que experimentó durante su carrera artística, pues que siempre vió atendido su mérito en las demás oposiciones á que concurrió posteriormente. Mas lejos de arredrarle este revés, no dejó de perseverar en el estudio de la composición, á que se aplicó con ahínco y fé artística, de cuyas laudables cualidades recogió mas tarde el fruto.

Un año después, abiertas oposiciones á la

maestría de la catedral de Tarifa, concurrió á ellas el joven Andrevi, y habiéndolas ganado, se le adjudicó la plaza, que no llegó á desempeñar, porque á causa de la guerra con los franceses, no pudo ir á tomar posesión de ella. Estuvo vacante en 1807 la maestría de la catedral de Segorbe, en cuyas oposiciones tomó también parte Andrevi, y en virtud de sus brillantes actos fué nombrado maestro. Había cumplido entonces veintiun años, y á la verdad pocos compositores á tan corta edad habrán alcanzado el título de maestro de capilla, cual él lo obtuvo, si se considera los muchos años de estudios y práctica del contrapunto y de la ciencia armónica que son necesarios para estar familiarizado y poder salir airoso en los contrincados ejercicios que se exigen en las oposiciones á las maestrías. Pero Andrevi, merced á su talento musical, á los sólidos conocimientos que había adquirido en la ciencia, y á su constante aplicación y estudio, desde entonces no entró en lucha artística que no saliese vencedor.

Viéndose ya en una posición estable y honrosa en su carrera artística, completó en Segorbe la eclesiástica, donde tomó órdenes sagradas y la investidura del sacerdocio. Cinco años después ganó también en rigurosas oposiciones la maestría de Santa María del Mar de Barcelona, la que ocupó durante veinte años, como asimismo obtuvo la de la catedral de Valencia en 1819. Como vacase once años después la de la catedral de Sevilla, considerada de mayor categoría que aquella, Andrevi aspiró á ella, y fué nombrado maestro, previas oposiciones.

Apenas hacía dos meses que había tomado posesión de esta plaza, cuando se declaró vacante la de la Real Capilla de Madrid, y se abrieron oposiciones para proveerla de nuevo. Era en 1850, y Andrevi contaba á la sazón cuarenta y cuatro años.

Viéndose en la flor de la edad, fuerte en saber y vivo en imaginación, acostumbrado á alcanzar uno tras otro los triunfos, resolvió entrar en una nueva lucha, ganoso de obtener el primero y mas honorífico magisterio de España. La empresa era de sumo empeño, y tanto mas honroso había de ser el vencimiento, en cuanto tuvo de luchar con dignos competidores; pues que sus coautores fueron otros compositores no menos distinguidos. Pero también esta vez salió vencedor el

maestro Andreu, y fuéle adjudicada la maestría de la Real Capilla, la cual desempeñó hasta 1856.

En aquella época azarosa de perances y compromisos políticos, el maestro Andreu vióse precisado á salir de la corte, y hasta á emigrar de España, y habiendo fijado su residencia en Burdeos, no tardó en ser nombrado maestro de capilla de aquella catedral. Mas en 1845, no conviniéndole continuar en aquella plaza, trasladóse á París, y como la fama de su nombre hubiese llegado á la capital de Francia, apreciando en lo que valia el mérito de nuestro compatriota, fué nombrado organista y maestro de música de una de las principales iglesias de la metrópoli.

Llegado á una edad bastante avanzada, avivarósele al maestro Andreu los deseos de regresar de nuevo á su patria y fijarse en ella; y como se le hubiese ofrecido en Barcelona una colocación honrosa y propia de su estado de sacerdote y de su carrera de maestro compositor, llegó á aquella capital en el mes de Setiembre de 1849, y confiósele desde luego la maestría de la iglesia de la Merced, en la doble calidad de maestro de capilla y de la escolanía, y poco tiempo después se le dió un beneficio fundado en la misma parroquia.

La mayor parte de las obras del maestro Andreu son bien conocidas en España de los aficionados á la música sagrada. Entre las muchas que salieron de su pluma, merecen particular mención su grande oratorio del *Juicio final*; la misa de difuntos que compuso para las exequias del rey Fernando VII, y el famoso *Stabat Mater* que escribió en Burdeos.

Este ilustre maestro dejó de existir el día 23 de Noviembre de 1853, á la edad de sesenta y dos años.

Autocordio.—V. *Arpa de Eolo* ó *Arpa coliana*.

Augélica.—Instrumento antiguo de la familia de los de cuerda, el cual estuvo en uso en Inglaterra, y parece fué inventado por un fabricante de órganos, llamado Rotz, en el siglo XVII. También se llama así uno de los registros del órgano.

Anillos (sistema de).—Dícese sistema de anillos á la configuración dada últimamente á las llaves de los clarinetes, flautas y oboes, con el objeto de facilitar y simplificar mas la digitación de estos instrumentos.

Anima.—Indica que la ejecución ha de ser vigorosa y enérgica.

Animato.—Esta palabra italiana indica que la ejecución ha de ser decisiva y muy animada.

Animoso.—Indica menos animación que *animato*.

Anjos (D. DIONISIO).—Compositor, arpista y gran concertista, en el instrumento de arco llamado *viola da Gamba*. Este maestro, nacido en Lisboa, entró el año de 1656 en la orden de los Jerónimos, en el monasterio de Belen, en donde murió el 19 de Enero de 1709. Dejó manuscritas las siguientes obras: *Primera, Responsorios para todas fiestas da primeira classe; segunda, psalmos de vespas e Magnificat; diversas missas, vilhancicos et motetes*. Machado (*Biblioteca Lusit.* t. 1, pág. 704) dice que estas composiciones se conservan en el convento de Belen.

Antao ó Antonio de Santa Elias.—Carmelita portugués, nacido en Lisboa hacia el año 1690. Este monje pasó una gran parte de su juventud en las posesiones portuguesas de América. A su vuelta á Europa, entró en el convento de su orden en Lisboa, en donde su destreza y habilidad, tanto en la composición, como en el arpa, le hicieron que fuese nombrado maestro de capilla. Murió el año 1748. Sus composiciones, que consisten en *Te Deum* á cuatro coros, *responso, misas, psalmos, himnos y cantatas al aniversario del nacimiento del rey*, se conservan en la biblioteca de su monasterio.

A ocho real.—Esta denominación se aplica á un trabajo de rigoroso contrapunto, en el que están dispuestas las partes con la mayor corrección posible, observando en sus giros y movimientos todas las reglas y todos los principios establecidos en la composición.

Anticipación.—Llámanse notas de anticipación á aquellas que son extrañas al acorde que rige y propias del siguiente. Se les ha dado ese nombre, porque se anticipan al acorde á que ellas pertenecen.

Antífona.—Canto lano, que en su origen se cantaba á dos coros que se respondían alternativamente. Antiguamente se comprendían bajo esta denominación todos los himnos y psalmos á dos coros que se cantaban en la iglesia. Hoy la significación de este término se refiere únicamente á ciertos pasajes cor-

tos, tomados de la Escritura, y que hacen referencia al misterio, á la vida ó á la dignidad del santo cuya fiesta se celebra.

Antifonario.—Libro en donde las *antifonas* y otras partes del oficio divino, particularmente el *introito*, el *gradual* el *ofertorio*, etc., se hallan notados en un pentágrama de cuatro líneas con los caracteres propios del canto llano.

Antifonel.—Instrumento inventado hace poco por Mr. Debain de Paris. Este instrumento viene á ser una especie de armonium ó de órgano, que se toca por medio de un manubrio. Las piezas que ejecuta son todas del género religioso, de donde le viene el nombre de *antifonel*.

Antifonia.—Los griegos daban este nombre á una reunion de voces ó instrumentos ejecutando á la octava, por oposicion á cuando tocaban al unisono, á lo cual llamaban *homofonia*.

Antiguos (MÚSICA DE LOS).—Todos los pueblos de la antigüedad han tenido en gran estima y aprecio el arte de la música, por mas que no nos sea posible averiguar si lo que ellos entendieron por música es lo mismo que lo que nosotros comprendemos hoy bajo esta palabra. Pero sea de ello lo que quiera, lo cierto es que desde la mas remota antigüedad se viene haciendo mencion de un arte, que ya fuese la poesia, ya la música, ó ya una mezcla de una y otra cosa, figura siempre entre los primitivos pueblos como emanacion divina, como cosa sobrenatural ó como saber misterioso y elevado, reservado únicamente á los grandes y magnates. Muchos de estos pueblos hacian uso de la música para calmar la ira de sus dioses; otros la consagraban á sus ritos y ceremonias religiosas, y todos, en general, la han considerado siempre como un medio expresivo en todas aquellas ocasiones en que, segun sus costumbres ó sus hábitos, han tenido que demostrar espontáneamente cualquier sentimiento de que se han hallado poseidos. En la guerra, en sus contiendas, en sus fiestas, y hasta en las diversiones y alegrías de aquellos pueblos mas bárbaros ó incivilizados, vemos á la música acompañar sus instintos de alegría y su animosidad para el combate.

La manera que tuvieron los antiguos de considerar á este arte, ya en el sentido abstracto, ya en lo relativo á la práctica de este

mismo arte, la vemos variar en cada uno de los autores que han tratado esta materia. Pero esta misma variacion nos dá á entender lo mucho que los antiguos hicieron por determinar á punto fijo cuál era la verdadera música y la relacion que esta tenia con la naturaleza y organismo de ciertos seres. De aquí esas teorías incoherentes respecto á la disposicion armónica del cuerpo humano, y esa manera de determinar la música, esplicando su relacion y semejanza, ya con la organizacion humana, ya con los cuerpos celestes, ya con otras leyes y principios naturales, con los cuales solo es posible establecer una simple analogía.

Si nos remontamos á aquellos primeros pueblos, que consideraban la música como emanacion divina, solo veremos la ficcion y la fábula caracterizando las costumbres de aquellos pueblos idólatras; pero si descendemos á época mas cercana, veremos tambien que aquellos mismos que han escrito sobre la práctica y sobre la historia de este arte, han presentado en sus doctrinas ciertas aserciones sobre la naturaleza, origen y relacion de la música con los seres que componen la naturaleza, que ponen de manifesto, no solamente el gran empeño que tenian por investigar la verdad, sino la gran diferencia que hay del modo como ellos consideraban la música á como hoy día nosotros la comprendemos. Los antiguos explicaban por música toda la naturaleza; atribuian proposiciones armónicas á todos los cuerpos, y formulaban tales principios sobre este arte, basados en la proporcion de los elementos naturales y en la simetría con que se rigen los cuerpos celestes, que hacian de la música una metafísica incomprensible.

Algunos filósofos antiguos dividieron la música en tres partes, relativas al modo de producirse esta. Consideráronla como una cualidad existente en todos los cuerpos, y por lo tanto, la llamaron *mundana*, *humana* ó *instrumental*. Daban el nombre de *mundana* á la armonía con que se rigen los cuerpos celestes en sus movimientos, y á todo cuanto comprende la naturaleza en su seno que esté sujeto á leyes inmutables, á lo cual llamaron tambien *concento músico*. Tomaron por la *humana* á la disposicion armónica en que se encuentran todas las partes del cuerpo humano, y por *instrumental*, aquella que el ar-

te ha llegado á producir por medio de los instrumentos.

Los antiguos creyeron que el *concerto músico* que llamaban dimanaba de los sonidos que producian los astros en sus movimientos por el espacio. Los pitagóricos dijeron que percibian este *concerto*, y se salian al campo para evitar el que otros sonidos les impidiese oírlo. Esto, sin duda, no existió mas que en la fantasía de algunos, y aun la misma razon se opone á que se pueda oír la tal música, ni es probable ni evidente el que exista. Plinio dice, sin embargo, ser cierta esta música ó armonía general que forma la naturaleza; pero conviene en que no se oye, por ser tal la magnitud de los sonidos, que excede á la potencia auditiva del hombre. En el sentir de otros, quedamos privados de estas consonancias desde el momento en que pecó nuestro padre Adam, y que á no haberse atraído este la maldición de Dios por causa de su pecado, el género humano hubiera vivido siempre gozando, entre otras muchas bondades del Supremo Hacedor, la de percibir continuamente el dulce *concerto* y armonioso ruido que produciría toda la naturaleza.

Aunque en la antigüedad no supieron determinar bien las partes constituyentes de la música, no por eso dejaron de profundizar algo en este arte. Si fuera posible echar una ojeada sobre cada uno de los numerosos escritos que existen sobre la práctica antigua del arte musical, veríamos que desde los Vedas, que representaban los sonidos por las siete ninfas Swaras, hasta Rameau, que escribió á principios del siglo pasado, mientras mas antiguos, mas minuciosos y mostrando mas afán por investigar la verdad; bien que en los primeros tiempos, y hasta el siglo XVIII puede decirse, no se principió á hacer progresar al arte y á presentar algunas verdades; pero desde entonces hasta nuestros dias, las obras que salieron á luz para la enseñanza del arte músico, aunque llenas de imperfecciones y de sofismas, dejan ver siempre una gran lendeiría hácia la verdad, y un profundo estudio del arte.—Sin lo que los antiguos dijeron, tal vez los modernos no hubieran podido esponer sus doctrinas de la manera que lo han hecho. Ellos presentaron en el empirismo de sus numerosas reglas la verdad disfrazada y recargada de tantas trabas, que presentaban al arte como un manantial

fecundo de irregularidades y dificultades; pero los modernos, sabiendo arreglar y modificar tanta aglomeracion de reglas y principios superfluos y contradictorios, van reduciendo el arte á leyes y principios cuyos fundamentos están en la razon y en la lógica.—Entre los pueblos de la India, los brachamas, y despues los persas, los del Japon, los chinos, los griegos, y todos los pueblos, han tenido y tienen su sistema peculiar de música, basado siempre en principios mas ó menos razonables y adecuados al gusto y á las costumbres de estos diversos pueblos.—El sistema de una tonalidad mas ó menos perfecta, como base de la música, se vé siempre predominar en la práctica de este arte entre todos los pueblos de la antigüedad.

No nos es posible, pues, el hacer aquí un análisis detenido de cada género de música que usaron nuestros antepasados; pero en los artículos en que tratamos de la música de los diversos países, se encontrarán noticias históricas de los diferentes sistemas que han regido en cada país.

Antimusical.—Es antimusical todo aquello que choca contra las reglas del arte y contra la buena, esplicita y clara consonancia. Organización antimusical es aquella que no siente las bellezas de la música ni sabe gustar el placer de las sensaciones puras de este arte. La falta de buen oído, la indiferencia y el desvío hácia la música, son indicios de organización antimusical, y por consiguiente, de organización poco privilegiada bajo todos conceptos. Estas organizaciones antimusicales abundan mas de lo que parece, aun entre los mismos que profesan el arte.

Antropófagos (Música de Los).—El canto de los salvajes de las islas de Santa Cristina no es otra cosa sino una especie de murmullo, en el que el observador distingue fácilmente la eintonación del modo menor comun á todos los pueblos salvajes. Un viajero, que ha recorrido hace algunos años las islas de Santa Cristina, dice ser admirable que estos *antropófagos*, que no deben tener por cierto el oído muy delicado, gusten tanto de la tercera menor, marcada en sus canciones por medio de una línea vertical. El canto de estos indígenas, refiere el mismo viajero, inspira un sentimiento de horror, que conmueve terriblemente, cuando al oírlos se considera su estado salvaje y sus costumbres feroces.

Apagador.—Llámase así un mecanismo que tienen los instrumentos de teclado, y principalmente el piano, y que sirve para hacer cesar la resonancia en el momento en que el dedo del artista abandone la tecla; á menos que este, por un efecto particular, quiera conservar dicha resonancia pisando el pedal fuerte.

Apasionada.—Una melodía es apasionada cuando su espresion, conforme en todo con el sentido de la letra, hace sentir toda la ternura del canto y toda la seducción de la música.

Apertura.—(V. *Overture*).

Aplacere.—Este término italiano indica que se ha de ejecutar el pasaje donde se halle colocado de una manera cómoda y sin violentar en nada la medida, la espresion ni la entonacion de la voz. Puede el ejecutante, sin embargo, acelerar ó retener el ritmo, segun su sensibilidad y segun el sentimiento que le inspire el trozo que ejecuta.

Aplicacion.—La aplicacion en el estudio de la música es de todo punto indispensable para poder adelantar algo en los diversos ramos que este arte abraza. Pero esta aplicacion no ha de ser de ningún modo estrimada, ni el trabajo ha de ser escensivo, particularmente en los jóvenes que principian; pues como ha dicho un gran artista, no consiste en estudiar mucho, sino en estudiar bien.

Aplomo.—El aplomo es una cualidad que ha de tener todo aquel que haya de presentarse ante un público á cantar ó á tocar un instrumento. El aplomo favorece y ayuda á la buena ejecucion, y es tan esencial, que sin él un cantante ó un instrumentista está espuesto á cada momento á perderse, ya en el compás, ya en la entonacion, ya en cualquier otro detalle importante, no teniendo aquella calma y aquella serenidad necesarias para dominar su situacion.

Apobaterion.—Nombre de una cancion en uso entre los griegos.

A poco á poco.—Esta espresion se encuentra ordinariamente junto á las palabras *crescendo* y *descrecendo* para indicar que sucesivamente ha de irse aumentando ó disminuyendo la fuerza del canto.

Apodipna.—Nombre de ciertos aires que los antiguos griegos solian cantar despues de la cena.

Apolo.—Dios de las artes, de las letras y

de la medicina.—Este dios mitológico se representa sobre el Parnaso, en medio de las nueve musas, con una lira en la mano y en la cabeza una corona de laurel. Apolo, uno de los dioses mas bellos y mas amables, es desafiado por Pan, que se creia un gran tocador de flauta; Apolo acepta, é Imolo, rey de Lydia, constituido en juez, declara á este último vencedor; Midas, rey de Trigia, que habia presenciado la contienda musical, reprueba el juicio de Imolo; y Apolo, por dejar una memoria del oido antimusical de Midas, le convierte las orejas en orejas de asno. El poco éxito de Pan no desanima á Marcias, tambien hábil flautista, que se atreve á provocar á Apolo; las musas se constituyen en jueces, y deciden, por último, en favor de Apolo. El vencido fué desollado por su osadía y privado de los ojos.

Apolonicon.—Nombre que dieron los señores Fligh y Rolzom, de Londres, en 1824, á un órgano de su invencion, el cual podia ser tocado por varias personas á la vez, ó bien por medio de un cilindro que formaba parte del instrumento. Este órgano unia á la intensidad de su sonido una gran dulzura y una gran fuerza de espresion.

Apolonion.—A fines del pasado siglo inventó un tal Juan Valier, en Darmstadt, un instrumento que llevaba este nombre. Tenia la particularidad de que era tocado por un autómatas del tamaño de un niño de ocho años, el cual ejecutaba varios conciertos de flauta. El mecanismo del *Apolonion* se reducía á varios registros de órgano, con dos teclados, y su forma era como la de un piano.

Apollon.—Nombre de una especie de laúd con veinte cuerdas, inventado en Paris en 1873 por un artista llamado Promt.

Apostopesis.—En la antigua música griega, esta palabra indicaba pausa general.

Apoteto.—Nombre que daban los antiguos griegos á una reunion de flautas tocando al unísono.

Apotome.—Término de la música griega, que significaba cierta division, que, segun algunos autores, hacian los griegos del tono y del semitono.

Apoyar.—Apoyar un sonido se dice, cuando se le dá mas fuerza recayendo sobre él y haciéndole que se destaque de cierto modo sobre los demás. Algunos sonidos se apoyan ellos de por si solos, como sucede en

ciertos acordes, en donde un sonido suele á veces destacarse mas para el oído que todos los demás del mismo acorde. También se apoya un sonido cuando se sostiene cierto tiempo, como sucede en los *tenidos* de algunos instrumentos de viento.

Apoyatura.—Término de la música, derivado del italiano *appoggiatura*. Significa una pequeña nota que se agrega en el canto á las notas reales de este, y que sin formar parte de la medida, contribuyen á dar al canto mas gracia y naturalidad. El valor suele tomarlo de la nota siguiente, unas veces la mitad y otras uno ó los dos tercios. También pertenece esta palabra á la ciencia armónica, en la que la *apoyatura* no es otra cosa, sino una nota extraña al acorde, la cual se halla colocada unas veces en las partes fuertes, otras en las débiles del compás. Generalmente suele hallarse en las partes fuertes, pero no habiendo mas reglas para su colocación que la voluntad ó el buen gusto del compositor, no pueden determinarse con exactitud rigurosa los lugares en donde debe colocarse. Estas notas de *apoyatura*, como no forman parte de la armonía, introducen con frecuencia disonancias y durezas, sobre todo si el movimiento es lento, pues es necesario mucho acierto y tino especial para colocarlas debidamente.

Aporrear.—Se dice de aquellos que en vez de tocar con moderación y gusto el piano, no hacen mas que martillear en las teclas, lastimando de este modo el oído de aquellos que escuchan, y lo que es peor aun, deteriorando el instrumento.

Appassionato.—Indica que la ejecución de la música ha de ser todo lo mas tierna y expresiva posible.

Apreciables.—Se llaman sonidos apreciables aquellos que nos pueden hacer sentir el unísono, ó que pueden darnos la idea de un intervalo. Entre los sonidos apreciables se cuentan ocho octavas y media, desde el sonido grave, producido por el tubo de treinta y dos pies del grande órgano, hasta el sonido mas agudo del mismo instrumento, apreciable para el oído. Hay cierto término en la sonoridad de los cuerpos, pasado el cual un sonido deja de ser apreciado por el oído. No se podría apreciar, por ejemplo, el sonido de una enorme campana estando muy próximo á ella; sería preciso para esto disminuir el so-

nido, ó bien alejarse para percibirlo con claridad y poderlo apreciar. Del mismo modo los sonidos de una voz que sube mucho llegan á ser gritos, ó á dejar de ser apreciados por el oído como verdaderos sonidos musicales. Por esta razón, aquellos que se esfuerzan demasiado cantando, llegan á perder la afinación, ó lo que es lo mismo, á gritar en vez de cantar.

Apresurando.—V. *Accelerando*.

Apuntaciones.—Báse este nombre á las observaciones ó modificaciones que un cantante hace ó exige que se le hagan en su parte, con el objeto de acomodar ciertos pasajes á la extensión de su voz y á las cualidades de su laringe.

Apuntador.—El apuntador en el drama lírico ó ópera está encargado, no solamente de recitar las palabras del canto, sino además de llevar la medida y de marcar las entradas de las voces.

Arabebbak.—Instrumento grotesco que está en uso en las costas de Berberia, y que consiste en una vejiga oprimida por una cuerda.

Arabo-persas (música de los).—Los antiguos persas parece que no eran muy amantes de la música, considerándola como un ejercicio perjudicial y peligroso. En algunas raras ocasiones solían cantar himnos únicamente en los templos de sus deidades ó en los palacios de sus reyes. Cuando los medas fueron subyugados por los persas, como los medas formaban ya un pueblo algo mas civilizado, comunicaron á la nación victoriosa sus artes, sus leyes, sus costumbres y su lenguaje; fué, puede decirse, el botín que sacaron los persas de la derrota sufrida por los medas.—Los persas entonces aprendieron de sus maestros de civilización, la música y otras artes análogas. Degeneró, pues, en ellos el placer de la gastronomía y de los goces materiales, y los encantos de la música substituyeron á las orgías y bacanales; los monarcas mismos principiaron á proteger las fiestas musicales, las danzas y todo aquello que pudiese contribuir á dar animación honesta á los festines.

La introducción de la música de los griegos entre los persas bajo el reinado de Alejandro y sus sucesores, hubiera ejercido gran influencia si hubiesen sabido aplicar las reglas de aquella música á sus cantos nacio-

nales; pero en vez de esto, los persas, que ya se habian mezclado algo en las disputas de los músicos griegos, prefirieron el estudio de la acústica á los encantos de la melodía, y trataron únicamente la música como una ciencia especulativa nada mas.—No se sabe de una manera cierta si el sistema musical de los indios era ya por aquella época conocido de los persas, ó si lo fué mas tarde, pues aunque las relaciones entre estos dos pueblos existían ya desde mucho tiempo, es probable que si tenían ya idea del sistema indiano, hermanasen mas el suyo con este sistema que no con el de los griegos.

Cuando los árabes se mezclaron con los persas, esta union fué de cierto modo favorable al progreso del arte musical, así como tambien al desarrollo de la poesía persa. Al principio de haberse instalado el califa Omar sobre las ruinas de este pueblo, la revolución que esta conquista habia causado produjo naturalmente en los primeros años una lucha terrible entre los dos pueblos enemigos. Pero despues esta misma union vino á dar un resultado ventajoso para ambas naciones; pues el pueblo árabe, dotado de una organizacion mas delicada y de una complexión mas dulce, fué mezclando sus costumbres y difundiendo poco á poco su lenguaje entre los persas, hasta mezclarlo enteramente con el de estos, haciéndolo mas dulce y sonoro. La música y la poesía de los persas se hermanó intimamente con la de los árabes, y las artes todas principiaron á progresar desde que la mezcla de estos dos pueblos de espíritus diferentes principió á suavizar sus costumbres y á hermanar sus sentimientos.

Desde los tiempos mas remotos, la música y la poesía estuvieron muy en estima entre los árabes, por mas que sus modulaciones y sus instrumentos fuesen y hayan sido siempre en extremo simples y sencillos. En un principio su música ó sus cantos no eran mas que verdaderos gritos, y el arte de cantar, que ellos llamaban *hadis*, se reducía solo á ciertos acentos salvajes, que no determinaban verdaderamente ninguna idea musical. La aparicion de Mahomet hizo variar las costumbres de los árabes, haciéndoles sentir el gusto y los placeres de la vida. Por la mediación de este principe vinieron músicos griegos á iniciar á los árabes en los se-

cretos del arte musical, y bien pronto se vió á estos brillar en el arte del canto, que alcanzaba el grado de perfección de que era susceptible el sistema imperfecto de aquellos tiempos.

El califa Haroun-al-Raschid, que reinó de 786 á 809, fué gran aficionado á la música, y tuvo por confidente á un célebre tocador de flauta, llamado Ishac. Abou-Giafar fué por aquel tiempo un célebre músico, que compuso varios aires, que hicieron la delicia de los árabes. A la música compuesta por Abour-Nasar-Mahomet-al-Faribi, llamado el *Orfeo de la Arabia*, se le atribuyen maravillosos efectos, habiendo sido muy apreciada por aquel tiempo entre el pueblo árabe.—Despues, este mismo pueblo ha seguido cultivando en todas épocas el arte de la música, y sin embargo de esto, hoy día el grado de perfección en que se encuentra este arte entre los árabes, no puede ser comparado de ningun modo con la música europea, á causa de su estado, por demás pobre y atrasado.

El sistema musical de los árabes está reducido á solo dos partes principales, que abrazan la composicion, ó sea la música considerada como melodía, á la cual llaman *Fel-lif*, y la *ikâa*, que es, segun ellos, la terminacion mesurada de un canto referente solo á la música instrumental.

Los modos principales que tienen son cuatro: el *rast*, ó modo directo; el *irak*, ó modo de los caldeos; el *zirafkend* y el *isfehan*, ó modo de la capital de Persia.—A cada uno de estos modos, que son el fundamento de su sistema, le atribuyen una propiedad diferente; así el *irak* agita el alma; el *zirafkend* hace nacer el amor; el *isfehan* calma las pasiones, etc. Además de estos cuatro modos, tienen tambien otra porción de ellos, derivados de estos mismos, y los cuales llevan el nombre de un pueblo, de un principe ó de algun gran personaje. Estos modos son en número de ocho, y se llama *furoû*. Despues hay seis mas, llamados *evarat*, que son los compuestos ó derivados de los ocho *furoû*; además tienen tambien otros siete modos, llamados *bohar*, que son otras tantas frases musicales, que principian cada una de ellas por uno de los siete sonidos de la escala árabe.

Los árabes emplean tambien para indicar los sonidos las letras de su alfabeto.

Estas letras son: *alif, be, gim, dal, he, waw, zain*, que corresponden á las notas de nuestra escala, *la, si, do, re, mi, fa, sol*. Ellos llaman á la música la ciencia de las cuerdas, y todos sus modos los representan en un círculo que contiene todo su sistema de música.

Los árabes no pasan jamás de un intervalo á otro, sea en ascenso ó en descenso, sin recorrer y hacer sentir todos los intervalos intermediarios. Esta manera de producir los sonidos, haciendo resbalar la voz siempre por grados imperceptibles, constituye, según ellos, la belleza de la música.—Los árabes no tienen tampoco conocimiento de la armonía, y en sus conciertos todas las partes cantan al unísono ó á la octava.

Sus instrumentos mas conocidos, son: el *rebab*, que es una especie de guitarra, de forma truncada, con cuerdas de tripa, un mango redondo, y un arco como el de nuestro violín.

El *tambur*, especie de bandolín con un largo mango, el cual se toca con la corteza de un árbol ó con un pico de piuma. Lo tienen de dos especies; el gran *tambur*, que tiene dos cuerdas de alambre torcido, acordadas en quinta y con trastes en el mango, y el pequeño *tambur*, en el que estas dos cuerdas están formadas de tres alambres sin retorcer.

El *daf*, que es una especie de pandereta rodeada de pequeñas campanillas de cobre.

El *sauj* es un instrumento de forma triangular, que se asemeja al salterio y se toca con los dedos.

El *kaman* es parecido al precedente, y varía solo en el número de sus cuerdas.

El *nai* es una flauta con una pequeña embocadura de cuerno.—Este instrumento les sirve para sus danzas. Dos ó tres tocadores de *nai* se colocan en una galería, y el iman colocado en medio dá la señal; los *nai* se hacen oír, y principia el baile con piruetas y saltos, hasta que el iman hace la señal de cesar.

El *oud* ó *aiud* es un verdadero laúd; es el instrumento favorito de los árabes, y el mas extendido entre ellos. Se cree que este instrumento sea el origen de nuestro laúd, y tal vez el origen de todos los instrumentos conocidos hoy de cuerda y de mango. Los árabes atribuyen á cada cuerda de este instrumento un efecto particular.

Arceiel (D. DIEGO).—Músico español, nacido en Estremadura, en donde se dedicó desde su juventud al estudio del violín y del piano, bajo la dirección de un monje, de quien aprendió igualmente la armonía y la composición.—Se ignora la época de su nacimiento. Vivió largo tiempo en Italia, y publicó en aquel país las siguientes obras: 1.ª, *Due quintetti per serenata á due violini é violoncello*, Milan, Ricordi; 2.ª, *Cuarenta y ocho walses variados para el violín*, ibid; 3.ª, *Tre tercetti ad uso di serenata, per violino, viola é chitarra*, ibid; 4.ª, *Seis walses con coda per piano forte*, Milan, Bertruci.

Aranay.—Mr. Fetis, en su *Biografía universal de músicos*, cita un compositor español de este nombre, que fué maestro de capilla en Cuenca hacia la segunda mitad del siglo XVIII. Aranay murió hacia el año 1780.—Hay de este artista composiciones de música religiosa de un gran mérito, escritas en su mayor parte á ocho partes reales y dos coros. Mr. Geoffroy, coronel retirado del ejército francés, que hizo la campaña en España desde 1809 hasta 1814, ha reducido á partitura una misa de Aranay, que el célebre Cherubini calificó de admirable y grandiosa, por el estilo sublime y por la ciencia profunda que revelaba en su autor.

Aranaz y Vides (D. PEDRO).—Eclesiástico y compositor español, nacido en Tudela de Navarra el año 1742.

Fué maestro de Capilla en la catedral de Cuenca, y murió desempeñando este cargo el año 1821. Al mérito de compositor hábil renuncia este eclesiástico una vasta instrucción literaria. Sus composiciones religiosas se conservan con gran aprecio en el Escorial y en algunas de las principales catedrales de España. En la gran obra de D. Hilarión Eslava, titulada *Lyra sacro hispana*, se halla un *ofertorio*, á cinco voces, con acompañamiento, y un *Laudate Dominum*, á seis voces, y dos coros con acompañamiento de violines, trompa y órgano, obras ambas de este ilustre compositor. Aranaz escribió también un tratado de contrapunto y composición, que ha sido muy estimado y lo es de todos los inteligentes. Los méritos de la carrera artística de este insigne maestro, son los siguientes:

Primeramente fué colegial infante ocho años, y cinco pasante en el colegio de música de la Metropolitana del Pilar de Zaragoza,

en donde aprendió la música y composicion.

El año de 1763 hizo oposicion al magisterio de capilla de la santa iglesia de Santo Domingo de la Calzada, y mereció la mas alta graduacion.

En 1766 hizo oposicion al magisterio de capilla del Pilar de Zaragoza, y le pusieron en primera letra.

El año de 1768 hizo oposicion al magisterio de capilla de la santa iglesia de Zamora, y mereció la mas alta graduacion de todos los opositores.

En 1769 hizo oposicion tambien al magisterio de capilla de la santa iglesia de Cuenca, y lo consiguió.

El año de 1770 le nombró el ilustrísimo cabildo de Leon juez examinador, remitiéndole las obras trabajadas por los opositores al magisterio de capilla de aquella santa iglesia para que las examinase y diese su censura.

El año de 1774 se le brindó con el magisterio de la santa iglesia de Pamplona, que no quiso admitir.

En 1778 se le brindó con el magisterio del Pilar de Zaragoza, que no admitió tampoco.

En 1780 fué solicitado para que hiciese oposicion al magisterio de capilla y prebenda de Toledo, y habiéndola hecho, mereció la mas alta graduacion de todos sus coopositores, pero no logró la prebenda.

En el mismo año fué solicitado para que hiciese oposicion á la prebenda y magisterio de capilla vacante en la santa iglesia de Burgos, pero no pudo hacerla por ser al mismo tiempo que la de Toledo.

El año de 1781 se le escribió, que si le acomodaba la prebenda y maestria de capilla de la santa iglesia de Avila, la lograría solo con poner un memorial; pero informado de lo mucho que es preciso trabajar para su desempeño, no hizo nada por obtener aquel empleo.

El año de 1782 el ilustrísimo cabildo de Avila le nombró por único juez y examinador de las obras trabajadas en la oposicion á la maestria de capilla de aquella santa iglesia.

En el mismo año le remitió el ilustrísimo cabildo de Astorga lista de todos los pretendientes al magisterio de capilla y racion, vacante en aquella santa iglesia, para que informase acerca de su ciencia y mérito.

En la misma época le confirió el ilustrísimo cabildo de Segovia la maestria de capilla

de aquella santa iglesia, que admitió; pero sabiendo luego que el trabajo de ella era mucho mayor de lo que le habian informado, hizo dimision y se volvió á quedar en Cuenca.

El año de 1786 fué solicitado para que pretendiese el magisterio de capilla y canongia de la santa iglesia de Oviedo; pero por ser el mas trabajoso de España, no quiso pretenderlo.

En el mismo año fué solicitado para que pretendiese la sustitucion y futura del magisterio y racion de Sevilla, que no pretendió, por ser muy trabajoso.

El año de 1789 le volvieron á solicitar para el mismo empleo, pero se volvió á negar.

En 1792 le instaron de Toledo para que pretendiese aquel magisterio y racion, que se hallaba vacante; pero se negó á hacer tal pretension.

El año de 1796 le remitió por el correo el ilustrísimo cabildo de Granada cincuenta y siete obras de música, trabajadas por diez y nueve opositores al magisterio de capilla y racion, vacante en aquella iglesia, para que las viese y las censurase, haciendo terna de todos los aprobados, y fué elegido el que puso en el mas alto lugar.

El año de 1806 fué llamado por el ilustrísimo cabildo de Salamanca para arreglar el estudio de la música y composicion en el colegio de niños de coro de aquella santa iglesia, segun su método breve y fundamental.

Sus obras de musica se han cantado y cantan con estimacion en muchas iglesias de España, como son: Zaragoza, Huesca, Calatayud, Teruel, Murcia, Orihuela, Granada, Jaen, Toledo, Salamanca, La Encarnacion y Descalzas Reales de Madrid, Leon y Bilbao, y principalmente en el Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial, donde se cantan muchísimas de ellas. Dejó escrita una obra de música muy curiosa, en la que explicaba que con solo cuatro notas de música podría cualquier instrumento hablar, y dos instrumentos, á distancia proporcionada, *que se oigan bien el uno al otro*, podrían entablar una conversacion seguida con solo las cuatro notas dichas *do, mi, sol, do*.

Tambien dejó otra obra para poder escribir cartas en cifra de infinitos modos, que contengan los secretos mas recógnitos, sin que nadie pueda adivinarlos; nada se podrá traslucir de su contenido, pues solo se ha-

llará en ellas una composicion de música sencilla, que si se quiere tocar sonará bien; pero el contenido de la carta solo será para el que tenga la clave de la cifra, y el que escriba la carta ha de saber la composicion, y el que la lea ha de conocer la música.—Ignoramos el paradero de estas dos obras, que creemos no se hayan publicado.

El año de 1814 le llamó el ilustrísimo cabildo de Murcia para disponer las obras de oposicion al magisterio de capilla vacante en aquella santa iglesia, y fué único examinador.

D. Pedro Aranz y Vides fué contemporáneo y amigo de García (el Españolito) y dió á este lecciones de contrapunto y fuga, recibiendo al mismo tiempo de aquel en melodía y buen gusto.

Aranda (MATEO DE).—En el catálogo de la biblioteca del rey de Portugal Juan IV, se hace mención de este músico español, que escribió las dos obras siguientes: 1.º, *Tratado de canto llano*; 2.º, *Tratado de canto mensurable y contrapunto*. En dicho catálogo no se indica si estas obras existen impresas ó manuscritas.

Aranguren (D. JOSÉ).—D. José Aranguren, hijo de D. Antolín y doña Clara Antonia de Añivarro, nació en Bilbao el 25 de Mayo de 1821. Estudió el solfeo y piano bajo la direccion de D. Nicolás Ledesma, maestro de capilla y organista en la basilica de Santiago de dicha villa, y el violin bajo la direccion de D. Fausto Sanz, teñor de dicha iglesia. A los seis meses de estudio en el referido instrumento obtuvo la plaza de segundo violin en la ya mencionada capilla, que la desempeñó por algunos años. El año de 1843 pasó á Madrid con objeto de estudiar la composicion, y lo hizo desde el 44 al 48, bajo la acertada direccion de D. Hilarion Eslava, habiendo practicado todo género de piezas religiosas y profanas.

El año 1855 publicó un *Método de piano*, del que se han hecho varias ediciones, y el año 1861 un *Prontuario para los cantantes é instrumentistas*, habiendo sido ambas obras adoptadas para testo en el Real Conservatorio.

El año de 1861 obtuvo en este establecimiento una plaza de armonía superior por rigurosa oposicion.

Las obras del Sr. Aranguren han mereci-

do la aprobacion y el elogio de los inteligentes y de los aficionados, habiéndose hecho dignas del buen éxito que han obtenido, particularmente su método de piano, que es una de las obras didácticas que mas se han popularizado en nuestro suelo. De esta obra se han hecho cinco ediciones en un corto número de años, siendo, sin duda, el método que mas aceptacion ha tenido en España, y del que mas ejemplares se han tirado despues del célebre método de solfeo de don Hilarion Eslava. D. José Aranguren ha hecho tambien un gran número de composiciones religiosas de mucho mérito, que se han ejecutado y se ejecutan en las principales iglesias de la corte. Como profesor dedicado á la enseñanza, el Sr. Aranguren es una especialidad, que además de reunir todas las dotes necesarias á un buen maestro, posee tambien el don de enseñar y los conocimientos propios de un artista de verdadero talento.

Araniez (JUAN).—Este compositor español hizo sus estudios musicales en Alcalá de Henares, y fué á concluirlos á Roma, en donde publicó una obra con el título de *Primo é secondo libro de tonos y Villancicos á uno, dos, tres et cuatro voces*.—1624, en 4.º

Araujo (D. FRANCISCO).—D. Francisco Correa y Araujo, presbítero que figuraba á principios del siglo XVII como uno de los mejores organistas de España, fué primero organista de la iglesia colegial del Salvador en la ciudad de Sevilla, rector de la hermandad de sacerdotes de la misma, maestro en artes, catedrático de Salamanca, y por último, obispo de Segovia, en donde murió el 15 de Enero de 1663.

Araujo fué hombre singular en su instrucción, en su carrera y en sus escritos. Todo en él vá marcado con el sello de una originalidad algun tanto extravagante.

Su erudicion en música y en literatura fué poco comun. Su carrera ofrece el rarísimo ejemplo de principiarla como organista y concluirla como obispo de Segovia. La originalidad de sus escritos se vé en la obra que publicó en Alcalá de Henares el año de 1626, con el doble título de *Tientos y discursos músicos y Facultad orgánica*.

Entre el escaso número de obras musicales que existen en la Biblioteca nacional de esta corte, se halla afortunadamente la que

acaba de mencionarse. Una rápida ojeada sobre esta rara producción dará á conocer el mérito de ella y la singularidad de sus formas.

A continuación del título de la obra dice su autor: «Con esta obra, y con moderado estudio y perseverancia, cualquier mediano tañedor puede salir aventajado, sabiendo diestramente cantar canto de órgano (música), y sobre todo teniendo buen natural.» Con esto significaba claramente que la buena organización y disposición natural para la música es circunstancia tan principal para salir aventajado, que creyó conveniente poner esta interesante advertencia junto al título mismo de la obra.

Más adelante dice: «Esta obra contiene setenta *tientos* (piezas), y entre ellas diez y seis glosas sobre el canto llano *guárdame las vacas*, que es el secularun del primer tono.

Antiguamente los maestros de capilla, los organistas y los sochantres hacían que sus discípulos aprendiesen de memoria los *secularum* de los ocho tonos, y para que los retuvieran más fácilmente, aplicaban á cada uno de ellos una frase vulgar, habiéndote cabido al de primer tono la de *guárdame las vacas!!!*

En algunos de sus *tientos* se encuentran trozos atrevidos, que en aquella época debieron sufrir no poca contradicción. Usa al mismo tiempo de proporciones de cinco, nueve y once figuras al compás. Introduce algunos pasos que se acercan algo á la melodía moderna, á los cuales alude el siguiente y gracioso párrafo: «Verán los discípulos (dice) el paso ya largo y veloz, revuelto y entrecado; el bocadito gustoso, el melindre y el juguete, y otros mil sainetes que la eminencia del arte descubre cada día.»

En fin, él se vanagloria de usar cosas nuevas y nunca oídas; y aunque algunas de ellas son extravagantes, no hay duda que fué artista de genio y organista de verdadero mérito.

Háanse suscitado dudas acerca de su naturaleza. Algunos escritores, y entre ellos don Nicolás Antonio, dicen que era portugués. Otros, con el doctor Lichtenthal, aseguran que es español. Nosotros creemos que el apellidado Correa es español, y Araujo portugués, lo que nos inclina á creer que era oriundo de

Portugal por su madre. Sea de esto lo que fuere, lo cierto es que él publicó su obra en Alcalá de Henares; que él mismo confiesa en ella que desde niño aprendió la música en Sevilla; que residió muchos años en aquella capital, y que murió en España. Todas estas circunstancias son suficientes para que, en materia de música especialmente, se le considere como español.

Araujo ha escrito además un tratado de música, titulado *Casos morales de la música*, que se halla en la biblioteca real de Lisboa, así como algunas poesías de su composición.

Arcada.—El manejo del arte constituye uno de los estudios de más importancia en los instrumentos de cuerda y arco. De la manera de tenerlo, de la más ó menos fuerza, de la pulsación y de los diferentes modos que hay de dirigirlo sobre la cuerda, depende en gran parte la brillantez, la pureza y la dulzura de los sonidos. El estudio del arco se divide en tres partes principales, que son: el *picado*, el *suelto* y el *ligado*.—El *picado* consiste en destacar los sonidos unos de otros con cierta sequedad y limpieza, con un mismo grado de velocidad, y en un solo golpe de arco, ó sea en una misma arcada. La ejecución *suelta* consiste en que cada sonido sea producido por una arcada de arriba abajo, y viceversa; y el *ligado*, en abrazar de una sola arcada cuatro, ocho, diez ó más sonidos. Cada una de estas especies está sujeta á diferentes modificaciones, según que en su estudio se emplee una de las tres partes en que se considera dividido el arco, que son: *talon*, *punta* y *medio*, ó bien si se emplean las tres partes consecutivas, ó sea todo el arco de una vez.

Arcas.—Dáse este nombre á una parte del órgano, destinada á recibir el aire impelido por los fuelles, ó bien á la caja que forma en el interior del instrumento el depósito del viento.—Estas arcas, llamadas también *arcas de ecos*, pueden abrirse y cerrarse á voluntad del organista, y producen uno de los más bellos efectos del órgano, aumentando ó disminuyendo la fuerza del sonido.

Arco.—El arco se compone de una varilla de madera, dura y flexible, llamada *brasil*, á cuyas dos estremidades se hallan sujetas las crines. En la estremidad inferior hay una pieza movable, llamada *nuez*, la que, por medio de un tornillo, sube ó baja, y sirve para dar más ó menos tensión á las crines.—Tarlini

fué el primero que hizo comprender á los violinistas todo el partido que podia sacarse de esta parte esencial del instrumento, y el que los inició en los secretos de la doble cuerda, del doble trino, etc.

Ardanaz (PEDRO).—Compositor español y maestro de capilla que fué de la Primada de Toledo, desde el 16 de Junio de 1674 hasta el 11 de Diciembre de 1706, época de su muerte. Algunas misas y motetes de este maestro se conservan en los archivos de la catedral de Toledo y en el Escorial.

Ardoroso.—Quiere decir con energía y fuego; también se dice *con fuoco*.

Arévalo (FAUSTINO).—Sábio jesuita español, nacido en Estremadura, en el lugar de Campanario. Abrazó el orden de San Ignacio en 1761, y cuando la espulsion se refugió en Roma, en donde desempeñó, entre otros cargos, el de teólogo del Pontífice Pío VII. Murió en los primeros años del presente siglo, y escribió, entre otras obras de importancia, una sobre música, con el título siguiente: *Hymmodia Hispanica ad cantus latinitalis metrique leges revocata et aucta. Premittitur disertatio de Hymnis ecclesiasticis, eorumque correctione, atque optima constitutione, Romæ ex typographia Salamonianæ ad divi Ignatii, 1784 en 4.º*

Argentina.—Dáse este nombre al timbre de una voz cuando esta es clara y limpia y de acento penetrante, al par que agradable y sonora.—Las voces de los niños, por lo regular, son *voces argentinas*.

Argumento.—Llámase así la accion de un drama lirico ó la de cualquier otro poema destinado á ser puesto en música. Las principales condiciones que ha de tener un buen poema para que pueda acomodarse á la espresion de la música, además de la buena disposicion de los versos y de la medida de estos, ha de contener también situaciones propias y adecuadas á las pasiones y á los sentimientos que nos puede hacer experimentar la música. Estas situaciones, llamadas también *situaciones musicales*, deberán hallarse colocadas en sus lugares correspondientes, ó sea en aquellas escenas principales en donde deba hacerse estallar una pasión ó un sentimiento del corazon humano por medio del canto. Estas escenas principales deberán siempre recaer hácia el fin de cada acto.

Archicembalo.—Especie de clave, inventado en el siglo XVI por Nicolás Vicentino, con cuerdas y teclas especiales para obtener sonidos enarmónicos.

Archilaud.—Instrumento de cuerda algo mayor que el laúd, con veinte cuerdas, templadas al unísono de dos en dos.

Archivo musical.—Lugar donde se conservan las composiciones musicales para el servicio de las academias, capillas, teatros, etc. Los archivos musicales de la capilla pontificia en el palacio Quirinal, son los mas ricos é importantes que se conocen en Europa. Estos archivos cuentan 350.400 volúmenes, que contienen las composiciones musicales de las escuelas romana, veneciana y napolitana, con 500 volúmenes mas, que son un gran tesoro de documentos de historia y de literatura musical.

Aria.—Pieza de música escrita para una sola voz ó parte principal. Consta generalmente de *andante* y *allegro*, llamado también *caballetta*, precedida algunas veces de un recitado, y otras de un pequeño *ritornelo*. El *aria* pertenece casi esclusivamente al género lirico-dramático, aunque también hay algunas en el religioso y aun en el *di camera*.—Así como no puede precisarse la estructura y dimension del *aria*, así también son varias sus denominaciones. Hay *arias* de *bravura*, de *sentimiento*, de *gracia*, *bufas*, etc., segun la situacion y pasiones que se quiera espresar.—En las óperas modernas italianas al *aria* en que sale por primera vez un personaje á la escena, le llaman *cavatina*, y á la última *aria*, *rondó* ó *aria final*.—Si bien el *aria* suele ser á *solo*, con frecuencia y cuando lo requieren las escenas, canta simultánea ó alternativamente el coro, en cuyo caso se llaman *arias coreadas*.

Arieta.—Diminutivo de *aria*; significa, como lo indica su nombre, un *aria* breve de la dimension y forma de la antigua *cavatina* italiana.—Su carácter es tierno y apasionado, y su uso ha quedado reducido solamente á la música *di camera*.

Arioso.—Esta palabra italiana, puesta á la cabeza de una pieza de música, indica que el canto ha de ser espresivo, tierno y vehemente, á manera de las grandes *arias*.

Aristoxeno.—Filósofo griego, nacido en Tarento en la olimpiada 115, ó sean 354 años antes de la venida de Cristo. Su padre, llama-

do Spintharus, le dió las primeras lecciones de música y de filosofía. Se ignora la época de su muerte. Este filósofo escribió algunas obras sobre el arte llamado música ó armonía entre los antiguos griegos. La obra de este género que ha llegado hasta nosotros, es la titulada *Tratado de los elementos armónicos*, en tres libros, cuyo manuscrito se halla en casi todas las principales bibliotecas de Europa.—Aristoxeno trata de la division del intervalo de tono en cuatro partes iguales, ó sean cuartos de tono, materia ya muy tratada y discutida por los comentaristas de las obras de este y las de otros filósofos griegos, sin que haya sido posible hasta ahora comprender de un modo claro la manera, usos ó aplicaciones que los griegos hacían de estos intervalos tan diminutos. Aristoxeno formó una escuela especial, regida por su sistema de música, en oposicion con otra escuela formada por Pitágoras, que profesaba, respecto á este arte, ideas contrarias á las de Aristoxeno.—Las doctrinas de este último han dado lugar á grandes controversias entre los literatos y eruditos músicos, sin que de tanta discusion haya resultado verdaderamente nada claro, nada preciso, ni nada comprensible.—Cuando tratemos de la antigua música griega, emitiremos nuestra opinion particular sobre el sistema de los griegos y sobre la manera cómo ha sido tratada esta materia por los criticos modernos. Aristoxeno parece escribió además un *Tratado sobre los tocadores de flauta*, y otro libro original sobre el arte de taladrar este instrumento. Estas obras, así como otras que escribió este mismo sobre la música, no han llegado hasta nuestros días.

Armatura de la clave.—Dáse este nombre á los signos que se colocan al principio de una pieza de música, como son la clave, los accidentes que indican el tono, y los números ó el signo que indica el compás.

Armonía.—Ciencia de los sonidos. La armonía resulta de la transicion, de la percusion y de la simultaneidad de los sonidos musicales. La sucesion de varios acordes ligados entre sí bajo ciertas reglas, dimanadas del principio *tonal*, constituyen la esencia de la armonía.—Esta descansa en tres principios fundamentales, que son: el principio *rítmico*, el principio *tonal* y el principio *estético*. El principio *rítmico* se explica

por el movimiento mas ó menos vivo de las sucesiones de los acordes; el *tonal* por las relaciones, analogías ó identidad de los sonidos de unos acordes con otros, y el principio *estético* por la union ó fusion de la unidad *tonal* con la variedad rítmica ó con la variedad. digámoslo así, que resulta de la transicion de un acorde á otro.

La armonía musical tiene tambien otra base, que hace referencia á su expresion propia, y que dimana de tres grupos principales de sonidos, que son los que nos dan al oído la idea *tonal*, ó sea el sentimiento de una cuerda ó tono. Este sentimiento no es otro sino aquella sensacion que experimentamos en un espacio ó medio sonoro, del cuál no podemos salir bruscamente sin experimentar una impresion desagradable. Este es el tono ó la llamada *tonalidad* que nos forma al oído, como un centro de combinaciones sonoras, del cual parten todos los giros y todas las evoluciones de los sonidos, debiendo recaer siempre los agrupamientos de estos sobre ese centro común, llamado acorde perfecto ó *tónica*, ó bien *cádenza perfecta*.—Las alteraciones de los sonidos, las sustituciones, los retardos, las llamadas notas reales y de paso, las de adorno, las anticipaciones, etc., forman una red infinita de giros y de combinaciones diversas, que contribuyen á enlazar y mezclar unos acordes con otros, conduciendo de este modo la armonía de una cuerda ó tono á otro, y formando lo que se llama la modulación.

La armonía es la parte, puede decirse, más esencial de la música despues de la melodía, pues ella forma por sí sola el cimiento ó la base de todo el edificio musical, y de ella dimana todo el matiz y el colorido de que vá adornado el dibujo melódico. Esta ciencia no fué conocida de la antigüedad, y aun hoy día la desconocen todavía algunos pueblos, como los chinos y los árabes, á quienes les es insoportable nuestra música por los acordes de que está formada. Todo el encanto, todo el placer y todo el gusto que halla nuestro oído en esas resoluciones brillantes y en esos enlaces delicados, que abunda en las obras de los grandes maestros, es para estos pueblos antimusicales un murmullo desagradable.

La armonía, segun las diversas posiciones y marchas de los sonidos, y segun las distin-

tas épocas y los diversos tratadistas que se han ocupado de este arte, ha recibido varias denominaciones, cuya significacion es la siguiente:

Armonia consonante.—Algunos dieron este nombre al acorde perfecto de la tónica, al del cuarto grado y al de la dominante.

Armonia de prestado.—Antiguamente daban este nombre al acorde de sétima diminuta.

Armonia directa.—Se ha llamado así cuando el bajo es fundamental y las partes superiores conservan su orden directo sin inversion alguna del acorde.

Armonia figurada.—Se llamaba de este modo, cuando sobre un mismo acorde pasaban muchas notas sin formar parte de él.

Armonia invertida.—Cuando el bajo se encontraba en alguna de las partes superiores, ocupando el lugar de este un sonido cualquiera del acorde.

Armonia primera.—Algunos autores han dado este nombre al acorde perfecto, llamando *armonia segunda* á su primera inversion y *armonia tercera* á su segunda inversion.

Armonia simultánea.—Era la percusion de un acorde.

Armonia sucesiva.—La sucesion de varios acordes.

Armonia superflua.—Nombre que tuvo en otro tiempo el intervalo de quinta aumentada.

Armónica.—Instrumento compuesto de varios vasos de cristal, que producen sonidos musicales por medio del roce de los dedos sobre los bordes de cada vaso. Hay varias especies de armónica, habiéndose hecho diversas aplicaciones de este sistema á otros instrumentos, cuyo uso no ha llegado á generalizarse. También se dá este nombre á un instrumento conocido generalmente con el nombre de *támpano*, y compuesto de una caja con láminas de cristal, las cuales se hacen vibrar por medio de unas varillas terminadas por una bola de corcho.

Armónica de cuerdas.—Especie de piano inventado en 1788 por Juan Stein, fabricante de órganos. Era una mezcla del antiguo clave y del piano, produciendo unos sonidos cuyo timbre variable hizo que dicho instrumento cayese en desuso, así como otros muchos que han caído también después, por no

reunir las circunstancias necesarias á la buena sonoridad.

Armónica (SUCESSION).—Dícese *sucesion armónica*, *combinacion armónica* ó *estructura armónica* de una pieza ó de un pasaje de armonía, cuando se hace referencia á la union y enlace de los acordes y á las marchas y resoluciones de estos mismos.

Armónica meteorológica.—En 1765 parece que el abate César Cattoni hizo construir en Roma una especie de arpa gigantesca, con el objeto de servirse de este instrumento para sus observaciones astronómicas. Hizo colocar quince cuerdas de diferentes gruesos desde una torre muy elevada, hasta el tercer pico de su casa, y el instrumento así dispuesto, tenía un mecanismo en el interior de la habitacion del abate, por medio del cual se podían ejecutar en él algunas pequeñas piezas.—Los primeros ensayos dieron un buen resultado, pero los cambios atmosféricos y otras circunstancias contribuyeron á que el descubrimiento quedase sin éxito.

Armónico.—Llámanse sonidos armónicos al que se obtiene de algunos instrumentos, cuando en ciertos y determinados lugares se apoya débilmente el dedo sobre la cuerda. El violin, violoncello y contrabajo contienen gran riqueza de sonidos de esta clase, los cuales son difíciles de sacar con limpieza, porque se necesita tocar con gran afinacion y delicadeza para que estos sonidos se perciban claros y puros.—En los instrumentos de cuerda hay sonidos armónicos, llamados *naturales*, que son aquellos que produce la cuerda al aire con solo apoyar sutilmente el dedo en determinados sitios, y *artificiales*, que son los que se obtienen pisando naturalmente la cuerda con un dedo, mientras con otro se apoya á cierta distancia sobre la misma cuerda, en direccion siempre del puente del instrumento.

Dáse también el nombre de sonidos armónicos á los sonidos accesorios que resultan de la vibracion de una cuerda de gran dimension ó de un sonido de mucha intensidad.

Armonicordio.—Especie de piano de forma vertical, inventado por un tal Haüfman en Dresde. Este instrumento produce un sonido parecido al de la armónica.

Armoniflautas.—Instrumento de construccion moderna, el cual viene á ser una

especie de acordeon de grandes dimensiones, ó bien este último instrumento llevado á su mas alto grado de perfeccion.—Los sonidos del armoniflauta son muy dulces, y abrazan una estension de tres octavas.—Algunos de estos instrumentos suelen tener un solo registro, que es el de espresion.

Armonifon.—El armonifon es un instrumento de viento y teclado, que fué inventado en 1837 por M. Paris, de Dijon. Su tamaño es de quince pulgadas de largo por cinco de ancho y tres de alto.—Sus sonidos son parecidos á los del oboe.—Se toca con la boca y por medio de un tubo elástico, por el cual se introduce el aire, mientras los dedos se mueven sobre el pequeño teclado, que es exactamente igual al del piano.

Armonino.—Instrumento de teclado del género del armonium. Se diferencia de este en que es mas pequeño, y en que sus sonidos son mas fuertes y penetrantes.

Armonioso.—En música es armonioso todo aquello que forma un conjunto agradable, un todo variado y una reunion de efectos alternados y combinados entre si.

Armonista.—Dáse este nombre al músico que conoce y posee bien á fondo la ciencia y arte de la armonía. Para ser un buen armonista no basta solo el conocer mas ó menos la formacion de los acordes, sus resoluciones naturales ó escepcionales, sus enlaces y sus distintas modificaciones por medio de las inversiones, alteraciones, etc., sino que es necesario poseer al mismo tiempo un conocimiento especial del origen y naturaleza de los acordes, de su estructura, conformacion y proporciones diversas de que constan, segun el orden ó disposicion que se les dá.

Armonium.—Especie de órgano con varios registros, á manera del grande órgano. Su forma exterior es á corta diferencia como la de un piano, y su estension es por lo regular de cinco octavas. Este instrumento, muy á propósito para formar acordes religiosos, tiene un timbre místico y sentimental, que se presta muy bien á acompañar ciertos cánticos religiosos.

Armonizar.—Esta palabra significa la operacion de poner el acompañamiento á una melodía, ó bien la de poner sobre un bajete dado las partes que han de formar el contrapunto ó la armonía de dicho bajete.—Ambas operaciones, cuando se hacen al piano, no

ofrecen de ningun modo la dificultad que cuando se efectúan al cálculo, ó sea pensando la colocacion que se le ha de dar á los acordes ó á las voces, sin oír el efecto.

Armonometro.—V. *Monocordo*.

Arpa.—Instrumento tal vez el mas antiguo ó el de origen mas remoto. Este instrumento, como todos los que nos vienen de los primitivos tiempos, ha sufrido diversas variaciones y metamorfosis, de las cuales seria difícil determinar hoy á punto fijo la verdadera forma que tuvo en un principio y su verdadera dimension. Los pueblos de la antigüedad dieron á este instrumento distintos nombres: los hebreos la llamaron *kinnor*, los griegos *cithara*, los romanos *cinnara*, los celtas y los cimbros la llamaban *nablum*, *sambucum*, *harp* ó *harpa*, de donde se deja ver nos viene el nombre de arpa, que le damos hoy.

El arpa es un instrumento de forma triangular, con cuerdas de tripa colocadas verticalmente, y que se tocan con los dedos de ambas manos.—Se compone de cuatro piezas principales, que son: la *consola*, la *columna*, el *cuerpo sonoro* y la *cubeta*; esta última parte reúne á las dos precedentes en la parte inferior, y forma la base del instrumento. El *cuerpo sonoro* es una caja convexa de madera, cuyo ancho disminuye de abajo arriba, y está cubierta por un lado con una tapa de pino, que se llama *tabla de armonía*. La *consola* es un mango, corvo en forma de S, que parte de lo alto de la caja y termina en la estremidad superior de la columna. Este mango está guarnecido de las clavijas que sujetan á las cuerdas, fijas por su estremidad opuesta, en la *tabla de armonía*. La *columna*, que es la otra parte, que completa el todo del instrumento, suele ser sólida ó hueca, segun que el arpa es simple ó de doble movimiento.

El antiguo arpa no tenía mas que trece cuerdas, templadas segun el orden de la escala natural. Despues le fueron agregadas algunas cuerdas mas, segun que el instrumento se fué perfeccionando; pero las mejoras introducidas en el arpa datan solo del pasado siglo, en que un bávaro llamado Hochbrucker inventó en 1720 los pedales, habiéndose desde entonces introducido este instrumento en la música moderna, como recurso importante para la orquesta. En una época mas cer-

cana, el sistema de pedales inventado por Hochbrucker fué modificado y perfeccionado por medio de un mecanismo mas complicado, con cuyo auxilio, cada una de las cuerdas del instrumento puede recibir las tres entonaciones diferentes, del bemol, del sostenido y del becuadro.

El arpa, siendo uno de los instrumentos mas bellos que se conocen, se presta á la ejecución de la armonía tanto como el piano. Los sonidos, los acordes y los arpeggios del arpa son de un timbre en extremo agradable y seductor para el oído. Las notas graves y las cuerdas de la última octava superior, son ricas en sonidos bellos, dulces, penetrantes y cristalinos, que unidos y combinados de diversas maneras en los acompañamientos, forman un conjunto misterioso, que hacen del arpa, si se quiere, el instrumento mas expresivo, mas poético y mas brillante de todos.

Arpa armónica-forte.—Este instrumento, inventado por Mr. Keyser de Lisle en 1809, es como un arpa común, sin mas diferencia que la de tener treinta y cuatro cuerdas de latón, templadas al unísono de dos en dos. Estas cuerdas se tocan con el pié por medio de diez y siete teclas, que corresponden á otros tantos martinetes que están en contacto con las cuerdas.

Arpa cromática.—La estension de este instrumento, inventado al principio de este siglo por un médico sajón llamado Pfanger, es de cinco octavas. Las cuerdas de la escala diatónica son blancas, y las de la escala cromática de un color rojo.

Arpa coliana.—Instrumento en el cual suenan las cuerdas por medio de una corriente de aire que las agita. Cuando estas cuerdas son impelidas por un poco de aire, comienzan á resonar al unísono; pero á medida que la fuerza del aire aumenta, van haciendo oír una mezcla de sonidos en escalas ascendentes y descendentes, y unos acordes tan armoniosos en crecimientos y decrecimientos tan suaves, que forman al oído una sonoridad por demás grata y seductora.

Arpa doble.—Instrumento compuesto de dos pequeñas arpas reunidas, el cual estuvo en uso en el siglo XVI.

Arpa de doble movimiento.—Nombre del arpa perfeccionada, en la cual se pueden producir los bemoles, sostenidos y becuadros

por medio de los pedales, que hacen subir á voluntad del ejecutante un semitono á cada cuerda ó nota accidentada.

Arpa cembalo.—Instrumento caído en desuso, y cuya caja estaba en posición horizontal respecto á las cuerdas, que se hallaban en sentido perpendicular y fijas en la base del instrumento.

Arpa céltica.—V. *Arpa irlandesa*.

Arpa de David.—Antiguo instrumento de diez cuerdas, llamado también decacordo, y que llevaba este nombre por creerse fuese igual al arpa de David; según consta de la Sagrada Escritura, David cantaba las glorias del Señor y danzaba acompañándose del arpa. El abate Vogler, en su obra titulada *Sistema di corale*, es de opinión que este instrumento estaba templado en el tono de *si*, llave de bajo, segunda línea, *do, re, mi, fa, sol, la, si, do, re*.

Arpa tebana.—El inglés Jaime Bruce descubrió en una caverna de las ruinas de la ciudad de Tebas, en Egipto, una pintura al fresco, que representaba un tocador de arpa de David, cuya pintura se hallaba en perfecto estado de conservación. Si como es de suponer, esta pintura es mas antigua que todas las demás noticias que sobre el arte en el antiguo Egipto han llegado hasta nosotros, no es de extrañar que el arte de la música fuese cultivado en este país en una época aun mas remota todavía de la que generalmente se supone.

Arpa irlandesa.—Algunos autores son de opinión de que los europeos debemos el arpa á los pueblos del Norte que en el siglo V invadieron el imperio romano y toda la Europa meridional, trayendo, entre otros instrumentos, el arpa, de que hacían uso los llamados *druidas* y *bardos* en sus cantos y ceremonias religiosas. Se cree que este instrumento fuese introducido en Irlanda por algunos piratas venidos del Báltico, los cuales en aquella época devastaban las costas de la Gran-Bretaña. Los irlandeses y los escoceses se distinguieron en la antigüedad por su habilidad y destreza en tocar este instrumento, habiéndose conservado el uso del arpa entre ellos mas que en ningún otro país de Europa, á lo que se cree sea debido que el signo ó atributo principal de las armas de Irlanda sea un arpa.—Según conjeturas mas ó menos verosímiles, parece que el arpa céltica,

llamada *crowth* ó *croith*, estuvo en uso desde los tiempos mas remotos, tanto en Inglaterra como en Irlanda; pero que despues de la invasion de los daneses fué reemplazada esta arpa por el arpa llamada *teutónica*. La primera era un arpa pequeña con veinticuatro cuerdas; usada particularmente por los sacerdotes en el acompañamiento de sus himnos y canciones. El arpa *teutónica* era mucho mas grande, y tenia cuerdas dobles de un sonido áspero y estridente.

Arpanetta.—Antigua especie de arpa, con dos filas de cuerdas de hierro separadas, y un doble fondo ó caja de resonancia.

Arpa teutónica.—V. *Arpa irlandesa*.

Arpeggiar.—Es hacer oír sucesivamente todos ó algunos de los sonidos de un acorde. Hay instrumentos que no pueden hacer oír mas que dos sonidos á la vez, como son el violin, violoncello y viola, y otros que no pueden dar mas que un solo sonido, como son todos los instrumentos de viento. Si se quiere producir con uno solo de estos instrumentos una armonia llena y completa, es preciso hacer oír alternativamente cada una de las notas del acorde, á lo que se dá el nombre de arpeggiar ó formar arpeggios. Los instrumentos que mas se prestan á la ejecucion de estos, son el violin, el violoncello, el piano y el arpa. Los de viento no son los mas á propósito para arpeggiar, y presentan mas dificultad que los de arco. La flauta y el clarinete, sin embargo, son los que menos dificultad ofrecen, y los únicos, tal vez, que pueden hacer arpeggios convenientemente.

Arpeggio.—Voz derivada del italiano *arpeggio*. Significa la colocacion simétrica y ordenada de los sonidos de un acorde oídos unos tras otros.

Arpicordo.—Especie de clave caído en desuso, y el cual, por medio de una laminilla metálica que heria la cuerda, se obtenia un sonido parecido al del arpa.

Arpinella.—Este instrumento, que tiene la forma de una lira de Apolo, se toca como el arpa comun, y está templada del mismo modo. Su estension en el registro grave es desde el *do* clave de *fa* en cuarta por bajo del pentágrama, hasta el *la* clave de *sol* segundo espacio; y en el registro agudo desde el *sol* por bajo del pentágrama, hasta el *sol* sobreaiguado.

Se presta á todo género de ejecucion, y es

muy á propósito para el acompañamiento del canto.

Arpista.—El que sabe tocar el arpa. Pocos son los que se dedican hoy á aprender este bellissimo instrumento, que está en decadencia, y que concluirá seguramente por caer en desuso, en vista del abandono y del poco aprecio que se hace hoy de él desde que el piano ha venido á constituirse en rey de los instrumentos de salon.

Arpo-lyra.—Este instrumento, que se asemeja á una lira antigua, contiene veintiuna cuerdas, repartidas en tres mangos. Las cuerdas del mango de en medio son lo mismo que las de la guitarra de seis cuerdas, y están templadas del mismo modo. La estructura particular de este instrumento, que se presta mas á una fácil ejecucion que la guitarra, dió lugar á que se le agregasen quince cuerdas mas, hasta completar el número de veintiuna, que es el total de ellas. Estas quince cuerdas, repartidas sobre los otros dos mangos y unidas á las seis, forman el todo de la estension de este instrumento, que es de cuatro octavas y media. El arpo-lyra fué inventado en 1829 por M. Salomon, profesor de música en Besançon.

Arpone.—Nombre de un instrumento inventado por Miguel Barbici, de Palermo. Es una especie de piano vertical con cuerdas de tripa, que se pulsan con los dedos. Los sonidos que se obtienen son muy dulces y expresivos, particularmente en los aires moderados.

Arrastre.—Báse este nombre á la accion de resbalar el dedo sobre la cuerda en ciertos instrumentos, produciendo de este modo una especie de inflexion del sonido, que dá al canto mucho colorido y expresion. Es preciso, sin embargo, ser sóbrio en el uso de este recurso, porque de otro modo se rayaría á veces en una ejecucion amanerada, viciosa y de mal gusto.

Arreglar.—Reducir ó acomodar á un solo instrumento, ó á dos ó mas de estos, la ejecucion de una pieza de música escrita para muchos instrumentos ó voces. Tambien dá á entender esta palabra la reduccion ó el aniquilamiento del diseño armónico de tal modo, que en un quinteto, en un cuarteto, en el piano, el arpa y hasta en la guitarra, se pueda ejecutar una sinfonia ó un acompañamiento hecho para grande orquesta.

Arreglo.—El arreglo de una pieza de música tiene siempre su utilidad; pero considerada esta operación bajo el punto de vista de la expresión y de la verdad de una composición, es siempre un despojo ó destrozo que se hace de la obra de un compositor. Los elementos sonoros, la disposición de la obra, su combinación, su armonía, en fin, los diversos medios de que se haya valido el compositor para espresar su pensamiento musical, desaparecen todos en un arreglo en el que juegan elementos distintos de los que el compositor haya imaginado.

Arriaga (JUAN CRISÓSTOMO).—Nació en Bilbao en 1808, y mostró desde su infancia las mas felices disposiciones para la música. Guiado por su genio, aprendió casi sin maestro los primeros rudimentos del arte. Sin tener conocimiento alguno de la armonía, escribió una ópera española, en la cual se encontraban ideas deliciosas y completamente originales. A la edad de trece años fué enviado á París para hacer estudios serios en el Conservatorio, y fué discípulo de Bailleu para el violín, y en el mes de Octubre de 1821 se puso bajo la dirección de Mr. Petis para estudiar la armonía y el contrapunto. Sus progresos rayaron en lo prodigioso; menos de tres meses le bastaron para adquirir un conocimiento perfecto de la armonía, y al cabo de dos años no habia dificultad en el contrapunto y en la fuga con la cual no jugase. Arriaga habia recibido de la naturaleza dos facultades que se encuentran rara vez en un mismo artista: el don de la invención y la aptitud mas completa para comprender todas las dificultades de la ciencia. Nada prueba mejor esta aptitud que una fuga á ocho voces que escribió sobre las palabras del credo, *et vitam venturis*: la perfección de esta pieza era tal, que Mr. Cherubini, tan buen juez en esta materia, no puso duda en declararla una obra maestra.

Habiéndose establecido en 1824 en el Conservatorio las clases de repetición, Arriaga fué elegido repetidor de una de estas clases. Los progresos de este jóven artista en el arte de tocar el violín no fueron menos rápidos; la naturaleza lo habia organizado para hacer bien todo lo que perteneciese al dominio de la música.

El deseo de producir le atormentaba, como atormenta á todo hombre de genio. Su pri-

mera obra fué una colección de tres cuartetos para violín, que se publicaron en París en 1824, en casa de Ph. Petit. Es imposible imaginar nada mas original, mas elegante y mas correctamente escrito que estos cuartetos, que no son bastante conocidos. Cada vez que su jóven autor los ejecutaba, excitaban la admiración de todos los que lo oían. La composición de esta obra fué seguida de la de una obertura, de una sinfonía á grande orquesta, de una misa á cuatro voces, de una *Salve Regina*, de muchas cantatas francesas y de algunos romances. Todas estas obras, en que brillan el mas bello genio y el arte de escribir, llevado tan lejos como es posible, han quedado en manuscrito.

Tantos trabajos hechos antes de la edad de diez y ocho años, habian indudablemente dado un golpe funesto á la buena constitución de Arriaga; así fué que en 1825 se declaró una enfermedad de languidez, que le condujo al sepulcro á fines del mes de Febrero de 1826, y el mundo musical quedó privado del porvenir de un hombre destinado á contribuir poderosamente al adelantamiento de su arte, como los amigos del jóven artista lo fueron del alma mas cándida y mas pura.

Arrieta (D. EMILIO).—Distinguido compositor español, nacido en Puente la Reina, en la provincia de Navarra, el día 21 de Octubre de 1825. En su primera juventud viajó por Italia, desde el año 1838 hasta 1845. En aquel país hizo sus estudios musicales, habiéndose representado en Milán su primera ópera, titulada *Ildegonda*, que aunque no tuvo gran éxito, dió á conocer, sin embargo, las excelentes facultades y la gran disposición del nuevo compositor. También escribió en Milán una balada para tenor y piano, que fué publicada por el editor Ricordi con el título de *Oasis*. Vuelto á España en 1848, época en que comenzaron los disturbios políticos en Italia, se dedicó á escribir para el teatro, habiéndose distinguido en este ramo del arte como artista de talento y como compositor laborioso. Las principales obras que ha escrito Arrieta, y que le han granjeado una justa reputación, son: *El dominó azul*, zarzuela en tres actos, representada por primera vez en Madrid en 1852; *La estrella de Madrid*, en tres actos; *El grumete*, en dos actos; *Guerra á muerte*, representada en el teatro del Circo de Madrid en 1855, y la ópera española *Isabel*

la Católica, representada en el mismo año en el teatro Real de Madrid.

La música de este maestro español se distingue por lo bien trazado y combinado del plan, y por lo muy arreglado y cortado de la frase, mas bien que por la frescura, originalidad y gracia de las ideas melódicas, que aparecen, por lo regular, en sus composiciones como una cosa penada y preparada ya de antemano, y no como rasgos de verdadera inspiración, que expresen la vehemencia, el fuego y la impetuosidad del genio. Sin embargo, sus composiciones, en general, son bellas, y si bien no demuestran una imaginación viva y ardiente, á lo menos ponen de manifiesto un talento y una capacidad nada comun, que han elevado este artista á la categoría de ser hoy uno de los primeros compositores del género dramático en España.

Arte.—Reunión de reglas, principios y preceptos encaminados á formar una obra bella, útil y agradable. En la música, el arte es aquella parte que se refiere al modo de formarnos la belleza musical, cautivando nuestro oído, y la ciencia, la parte que se ocupa del estudio, exámen y atributos de esta misma belleza.

Arteaga (ESTÉBAN).—Estéban Arteaga nació en Madrid, y tomó el hábito de la Compañía de Jesús. Siendo muy jóven cuando esta se suprimió, se retiró á Italia, y fué nombrado miembro de la Academia de ciencias de Pádua. Vivió largo tiempo en Bolonia en casa del cardenal Albergatti. El P. Martini, á quien conoció en esta ciudad, le impulsó á trabajar en sus *Revoluciones del teatro musical italiano*, y le proporcionó los recursos de su gran biblioteca. Arteaga volvió en seguida á Roma, donde contrajo amistad con el caballero Azara, embajador de España en la corte de Roma, y á quien siguió á París. Con él vivió hasta el 30 de Octubre de 1799, en que falleció. Se publicó en Bolonia en 1783 su obra intitulada *Le rivoluzioni del teatro musicale italiano, dalla sua origine, fino al presente*, 2 vol. en 8.º Habiendo refundido enteramente este libro, aumentando siete capítulos al primer tomo y haciendo un tercero enteramente nuevo, dió una segunda edición en Venecia en 1785, en 5 vol. en 8.º Todavía hizo una tercera edición, cuya fecha se ignora, y de la que no hay mas noticias sino

una traducción francesa muy abreviada, que se publicó en Londres en 1802, con el título de *Les revolutions du theatre musical en Italie depuis son origine jusqu'à nos jours, traduites et abrégées de l'italien de Dom. Arteaga*, 102 páginas en 8.º Este compendio fué hecho por el baron Roubron, emigrado francés. E. L. Gerber y despues de este MM. Charon y Tavoille, han dicho que del libro de Arteaga se hicieron cinco ediciones en 1790. En Leipzig se publicó en 1790 una traducción alemana, en dos tomos en 8.º; esta traducción es del doctor Forkel, que la enriqueció con multitud de notas. Arteaga dejó manuscrita una obra en italiano, titulada *Del ritmo sonoro é del ritmo misto degli antichi dissertazione VII*, cuya traducción en francés habia confiado á Grainville, autor de una traducción del poema de Iriarte sobre la música. Grainville tenia ya traducida una tercera parte de la obra cuando Arteaga murió. Se habia anunciado en los periódicos que el sobrino del caballero Azara se proponia publicar el manuscrito original que tenia en su poder; pero no llegó á cumplirse esta promesa. Se habia tratado ya de publicar la obra en Parma, en la imprenta de Bodoni; pero la revolución que estalló en Italia fué causa de que no se llevase á cabo esta empresa literaria.

Se cree que Arteaga hubiera emprendido algun trabajo sobre la historia musical de España, ó por lo menos que hubiese pensado en ello, pues el abate Andrés, en su obra *Del origen, progresos y estado actual de toda la literatura*, tomo 7.º, pág. 459, dice: «Es de esperar que este (Arteaga) dé una obra sobre la ciencia música de los españoles, que no solo será gloriosa para la nación, sino que dará muchas luces para toda la historia de la música moderna.»

Articulacion.—No basta en el canto pronunciar bien, es preciso para articular correctamente, dar á las letras y á las sílabas los sonidos verdaderos del idioma á que pertenecen. Es necesario que al cantar se pronuncien las sílabas de una manera clara y distinta, de modo que se perciban bien las palabras al mismo tiempo que la música. Los giros ó la acentuación del canto no deben de ningun modo apoyar unas sílabas mas que otras ó hacer resaltar unas sobre otras.

Articulaciones.—Son las diferentes modificaciones que reciben los sonidos por me-

dio del *ligado*, del *picado*, del *staccato* y del *picado-ligado*.

Artista músico.—El verdadero artista músico es aquel que no solamente posee el arte como una profesion ó un ejercicio cualquiera, sino que se dedica al perfeccionamiento de este mismo arte, y se ocupa de la música como objeto de reflexion y de estudio científico.—Los antiguos artistas músicos eran á un tiempo poetas, escritores, filósofos y oradores de primer orden. Según Boecio, no debe llamarse artista á aquel que practique la música solamente con el servil mecanismo de los dedos ó de la voz; ha de poseer la ciencia, el razonamiento y la meditacion del estudio para que merezca este nombre.

El verdadero artista, puede decirse que nace, pues, para sobresalir en ciertos ramos, y en particular en la música, se necesita estar dotado de una organizacion especial, al mismo tiempo que del talento y genio suficientes para ejecutar y producir obras de mérito. También es preciso estar adornado de otras cualidades que constituyen la sensibilidad y el don de la expresion, sin el cual es casi imposible ser buen artista músico. Bien es verdad, que no todos los artistas pueden ser de una misma condicion ó naturaleza; pero á veces la falta de genio en unos, y la falta de disposicion en otros, se suple con un estudio continuo y bien dirigido. Pero no es, si se quiere, la falta de genio ni la falta de talento el mal de que adolecen los artistas en general, porque sin tener un gran genio ni un gran talento, se puede ser artista apreciable. Es otro el mal grave que mina á estos y que redunde siempre en perjuicio del arte; el interés personal, las rivalidades, el demasiado amor propio, y otras cualidades por este orden, que no escasean por desgracia entre los artistas, son un mal gravísimo, que no se ariene con el destino ni con la noble mision de un verdadero artista. Este debe ser probo, justo, imparcial, amante del arte y de sus glorias, y debe mirar con gusto y agrado todo aquello que vaya encaminado á realzar el arte que profesan. ¡Ojalá y todos los artistas supiesen comprender bien su noble mision, y procurasen solo enaltecer el arte, dejándose de tristes personalidades, que no redundan sino en menoscabo de este!!...

Ascarum.—Nombre de un instrumento

que estuvo en uso entre los pueblos de la antigua Libia. Este instrumento se hallaba guarnecido de pequeños cañones de pluma, que eran los que producian el sonido cuando se le daba al instrumento cierto movimiento de rotacion.

Ascendente (ESCALA).—Dáse el nombre de escala ascendente á aquella cuyos sonidos proceden por grados conjuntos del grave al agudo.

Ascender.—Accion de hacer subir á un sonido un semitono, un tono ó un intervalo cualquiera en sentido de grave á agudo.

Asiain (FR. JOAQUIN).—Organista del monasterio de San Jerónimo en Madrid, en la segunda mitad del siglo XVIII. Es considerado como uno de los mejores músicos de su época; escribió muchas obras, entre las que se hallan un gran número de sonatas de *ofertorio*, un juego de versos largos para dias clásicos, y nueve versos de octavo tono para la *Nona* de la Asuncion. Aunque no dió á la prensa ninguna de sus obras, no por esto fueron menos estimadas de todos los inteligentes. Asiain escribía mucho mejor en el género fagado ó libremente sobre canto llano, que cuando lo hacia sin sujecion á uno y otro; pero esta desigualdad se nota en casi todas las obras de los organistas de aquel tiempo. Sin embargo, Asiain aparece por sus producciones como hombre de mayor genio, de mejor gusto y de mas dominio en el manejo del teclado, que todos sus contemporáneos.

Asias ó asiática.—Especie de lira inventada por Cepion, discípulo de Terpandro. Los antiguos Lesbios, pueblos inmediatos al Asia, la usaron por mucho tiempo, de donde le vino el nombre de *asiática*.

Asor.—Nombre de un instrumento de música de los hebreos. Tenia la forma de un cuadrado, con diez cuerdas, cuyos sonidos se producian por medio de un pico de pluma.

Asosta.—Especie de trompeta de los antiguos hebreos.

Asperos.—Se dice que los sonidos de una voz ó de un instrumento son ásperos, cuando no tienen toda la dulzura ó igualdad de timbre que deberian tener.

Aspiracion.—Pequeño signo en forma de coma, que generalmente se encuentra en las lecciones de solfeo, para indicar los lugares en que el ejecutante ha de respirar ó tomar aliento.

Aspiracion.—Algunos dan este nombre al signo de silencio ó pausa que corresponde á una corchea ó á una semicorchea.

Aspiracion.—Es el acto en que un cantante ó instrumentista de viento respira naturalmente, ya haciendo percibir la respiracion al fin de un fragmento ó miembro de frase, ya sabiendo prolongar el sonido y la progresion de la voz de tal modo, que no se percibe el acto de respirar.

Aspirar.—Defecto que tienen algunos cantantes, el cual consiste en colocar siempre una *h* aspirada delante de las palabras que principian con vocal, y aun delante de las que principian con consonante.

Assai.—Este adverbio italiano significa bastante. Se aplica á las palabras *largo*, *allegro*, etc., para indicar que se debe aumentar el movimiento que determinan estas palabras.

Astabolo.—Antiguo instrumento de música parecido al tambor.

Atacar.—Esta palabra dá á entender una cierta manera de producir el sonido de un solo golpe, principiándolo con fuerza é ímpetu y haciéndole destacar bien al oído.

A tempo.—Este término se encuentra comunmente en el curso á mediacion de una pieza de música despues de las palabras *retardando* ú otras que alteren el movimiento. Indica que se ha de volver al primer aire ó movimiento con que principió la pieza.

Athena.—Especie de flauta de los antiguos griegos. Se cree que fué Nicophèle el primero que se sirvió de este instrumento en los himnos á Minerva. Tambien usaron una trompeta, llamada athena.

Atiplada.—Voz atiplada es aquella que sin ser de tiple tiene cierto timbre nasal ó chillon, impropio de la cuerda á que pertenece. Las voces atipladas, por lo general, son de mala calidad.

A tres.—Se dice de una composicion hecha para tres partes reales, sean estas vocales ó instrumentales.

Atril.—Sencillo aparato destinado á que en él se coloquen los libros y papeles de música, para tenerlos á la vista y poder leer y ejecutar con facilidad. Antiguamente la música de canto llano se escribia en un gran libro, que contenia las cuatro partes de tiple, contralto, tenor y bajo, dispuestas de modo que el tiple y el tenor se hallaban en una

hoja, y el contralto y el bajo en la otra; de manera que el libro abierto presentaba á la izquierda el *cantus* ó tiple y el tenor, y á la derecha el *altus* ó contralto y el *bassus*, lo que hacia que, colocado el libro sobre un atril ó facistol, los ejecutantes todos cantaban mirando en el mismo libro, de donde vino el que á esta clase de música le llamasen *música de atril* ó *facistol*. Casi todas las composiciones religiosas de los siglos XVI y XVII están escritas en música de atril.

Atronador.—Sonido atronador es aquel que por su demasiada fuerza excede los límites de la moderacion, molestando mas nien que halagando el oído. Sin embargo, en la música dramática son á veces necesarios estos sonidos, aunque nunca se debe abusar de ellos.

Attaca súbito.—Este término, puesto al fin de un trozo de música, indica que el trozo siguiente se ha de empezar sin interrupcion, de seguida y de un modo anérgico.

Atzeberosein.—Nombre genérico que daban los hebreos á todos los instrumentos de música contruidos de madera.

Auber (DANIEL FRANCISCO).—Compositor francés nacido en Caen el 29 de Enero de 1782. Hijo de una familia acomodada, aprendió desde muy niño la música como puro pasatiempo ó recreo. Sus padres lo dedicaron al comercio, á cuyo ejercicio el jóven no mostró nunca gran inclinacion. Vuelto á Paris, despues de haber permanecido en Lóndres algun tiempo aprendiendo el comercio, se dedicó al cultivo de la música como simple aficionado. Por aquel entonces publicó un trio para piano, violin y violoncello, que tuvo cierto éxito entre los artistas é inteligentes. Mas tarde dió algunas otras obras que revelaron el talento y la gran disposicion del jóven compositor. Su deseo de escribir para el teatro le hizo poner en música la antigua ópera *Julia*, con acompañamiento de dos violines, dos violas, violoncello y contrabajo. En 1815 dió á la escena su primera ópera en un acto, que fué representada en el teatro Feydeau, con el título de *Sejour militaire*. Esta obra defraudó las esperanzas que los primeros ensayos de Auber habian hecho concebir. Nada habia en ella que indicase el génio ni la originalidad de ideas de que habia dado pruebas en sus primeras producciones. Sin embargo, despues de un reposo de algu-

nos años, Mr. Auber se presentó al teatro de la ópera cómica con una nueva obra, titulada *La Bergère chatelaine*, ópera en tres actos, que fué ejecutada en dicho teatro en los primeros meses de 1820. Ideas originales, bellas melodías, instrumentación elegante y rasgos de verdadero génio, se notaban en esta obra, que obtuvo desde luego un gran éxito, siendo como el primer escalon de la brillante carrera de su autor. A contar desde esta época, Mr. Auber ha dado al teatro francés una dilatada série de obras á cuál mas llenas de verdad, de colorido y de inspiración. *Fra Diavolo*, *L'Ambasadrice*, *Les chaperons blancs*, *Fiorella*, *La Fiancée*, *Leocadie*, *Emma*, *Le Concert á la cour*, *La Neige*, *Le Domino noir*, y sobre todas *La Muette de Portici*, han sido producciones, que unidas á otras muchas que seria prolijo enumerar, han elevado á Mr. Auber á la categoría de ser tal vez hoy el primer compositor de la Francia. Así es que, á la avanzada edad que cuenta hoy este distinguido maestro, ha alcanzado por su talento y su saber los mas altos puestos y las mas altas distinciones del vecino imperio. Miembro del Instituto de Francia y de las principales academias de aquel país, Mr. Auber ha sido maestro de capilla del rey Luis Felipe; hoy lo es de la corte del emperador de los franceses, director del Conservatorio imperial, comendador de la Legion de Honor, oficial de la órden Belga de Leopoldo, y honrado con otras muchas condecoraciones extranjeras, este compositor ha visto recompensados los trabajos y afanes de su vida por toda clase de honores y por los favores de la fortuna.

Audición.—La primera audición de una composición musical exige cierta atención del oído y de la mente al mismo tiempo, para que se pueda juzgar con acierto del mayor ó menor mérito de ella. Rara vez á la primera audición se pueden apreciar todos los detalles, todas las bellezas ó todos los defectos de una composición. Es preciso, pues, poner mucho cuidado al oír, y no partirse de pronto ni emitir juicio alguno, sino despues de haberla podido apreciar en todos sus pormenores.

Aulética.—Nombre que dieron los antiguos al arte de tocar la flauta.

Aumentado.—Palabra que se refiere á los intervalos, cuando algunos de sus sonidos es

afectado por algun sostenido, bemol ó becuadro que no pertenece al tono en que está la pieza.

Aumentando.—V. *Crescendo*.

Aura.—Nombre de un instrumento, llamado en Italia *spassa pensieri*. Este instrumento es como una especie de lira pequeña, de hierro ó laton, y ha sido perfeccionado en estos últimos años, hasta poderse tocar en él algunas piezas de música.

Aurora.—V. *Alborada*.

Auténticos.—Los primitivos tonos del canto llano fueron cuatro, formados por San Ambrosio á fines del siglo IV. A estos tonos dió San Ambrosio el nombre de *auténticos*, porque servían de base á las antífonas ó cánticos religiosos que por aquella época se introdujeron en la iglesia. Las notas finales de cada uno de estos cuatro tonos, eran: la del primero *re*, la del segundo *mi*, la del tercero *fa*, y la del cuarto *sol*. Entiéndase por nota final aquella en la cual debe concluir siempre toda antífona ó cántico religioso, en cualquier tono en que se halle. La escala del primer tono auténtico era, *re, mi, fa, sol, la, si, do, re*; la del segundo, *mi, fa, sol, la, si, do, re, mi*; la del tercero, *fa, sol, la, si, do, re, mi, fa*, y la del cuarto, *sol, la, si, do, re, mi, fa, sol*; siendo las finales, como hemos dicho, *re, mi, fa* y *sol*. En el siglo VI San Gregorio formó ó subdividió cada uno de estos cuatro tonos en dos, elevando á ocho el número de ellos, y conservando el nombre de *auténticos* el primero, tercero, quinto y sétimo tonos, y dando el nombre de *plagales* al segundo, cuarto, sexto y octavo, que fueron los que San Gregorio agregó. La diferencia entre los *auténticos* y *plagales* consistía, en que estando formada la escala de los auténticos de una quinta y una cuarta, á cuyas distancias llamaban á la primera *diapente* y á la segunda *díatesaron*, resultaba que el primer tono auténtico, cuya escala era *re, mi, fa, sol, la, si, do, re*, tenía el *diapente* ó la quinta en la parte grave ó inferior de la escala, ó sea en las cinco primeras notas del grave al agudo, y el *díatesaron* ó cuarta, en la parte superior de esta misma escala, mientras que el segundo tono tenía el *díatesaron* en la parte grave de la escala, y el *diapente* en la parte aguda. La extensión al agudo del segundo tono, no era, sin embargo, tanta como la del primero, pues teniendo la misma nota final que

este, no subía desde dicha nota mas que el *diapente*, bajando desde la misma el *diatesaron*; así pues, el segundo tono se componía del *diatesaron*, *la, si, do, re*, mas el *diapente* *re, mi, fa, sol, la*, ó sea de la escala *la, si, do, re, mi, fa, sol, la*, union del *diatesaron* con el *diapente* por medio de la nota final *re*, comun á ambos tonos. La nota final *re*, aunque ocupaba en el segundo tono la inmediacion de la escala, debía concluirse siempre en ella, lo mismo que en el primer tono, en donde dicha nota ocupaba el primer lugar. El mismo orden observaban los demás tonos *plagales* respecto á los *auténticos*; la nota final era siempre una misma para cada dos tonos *auténtico* y *plagal*, y así la nota *re* era final del primer tono *auténtico* y del segundo *plagal*, la nota *mi* del tercero *auténtico* y cuarto *plagal*, la nota *fa* del quinto *auténtico* y sexto *plagal*, y la nota *sol* del sétimo *auténtico* y octavo *plagal*.

Autómatas musicales.—Dáse este nombre á ciertos arlequines ó figuras de forma humana, que por medio de ingeniosos mecanismos locan piezas en algunos instrumentos.—El mas célebre autómata músico, fué el construido en Francia á fines del siglo pasado por el abate Micali. Este abate construyó un grupo de diferentes figuras, que tocaban varios instrumentos, formando como un pequeño concierto. También presentó este mismo á la Academia de ciencias, en 1780, dos

cabezas de figura humana, que articulaban algunos sonidos, que imitaban, aunque imperfectamente, la voz de tiple.

Ave-María.—Pieza de música del género religioso, escrita generalmente para una voz de tiple ó de tenor, y cuyo desarrollo y estructura exigen un movimiento grave y pausado, con cierta espresion ó carácter de súplica ó plegaria.

Avilés (MANUEL).—Compositor portugués y maestro de capilla que fué en Granada hácia el año 1625. Se encuentran indicadas varias misas manuscritas, compuestas por este maestro á ocho y diez y seis voces, en el catálogo de la biblioteca del rey de Portugal.—Machado, en la *Bibl. Lusit.*, t. III, pág. 294, cita tambien á este compositor.

Azpilueeta (MARTIN DE).—Famoso juriconsulto, conocido por el sobrenombre de *Navarrus*; fué presbítero y canónigo regular de la orden de San Agustín, de la congregacion de Roncesvalles. Nació en Verascón (Navarra) en 1491, y murió en Roma en 1586. Entre sus numerosos escritos, se encuentra un *Tratado de musica el canto figurato*, que se halla en las dos ediciones de sus obras, impresas en Lyon, 1597, y Venecia, 1602, que forman seis volúmenes en folio. Se ha reimpresso tambien en Roma, en el año de 1785, una obrita de este escritor, titulada *Il sitenzio necessario nell'altare, nell' coro ed altri luoghi ove si cantano i divini ufficii*.



B.

BAB

B.—Esta letra representaba en la primitiva escala del canto llano el segundo sonido, correspondiente al que hoy damos el nombre de *si*.—**B**, puesta al principio de una parte en la música antigua, indicaba el bajo cantante, para distinguirlo del bajo continuo, que se marcaba con *B. C.*—**B** ó col *B*, escrito en una partitura sobre la parte del alto, indica que esta parte ha de marchar unísona con el bajo.—**B** representa también al bemol, ó sea al signo accidental que hace bajar al sonido un semitono.

B, *fa mi*, ó **B**, *fa é mi*.—Denominación con la cual se designaba en el antiguo solfeo la nota *si*, según que se cantaba por la propiedad de *bemol* ó de *becuadro*. En el sistema de las *mutanzas* había notas ó sonidos que podían cantarse por las tres propiedades de *natura*, *bemol* y *becuadro*, y otros que no podían cantarse más que por dos propiedades solamente. En este caso se encontraba el *si*, el cual, no hallándose en la propiedad de *natura*, no podía cantarse sino por la propiedad de *bemol* y *becuadro*, y así decían *B*, *fa mi*, ó *B*, *fa é mi*, porque dicho sonido en la propiedad de *bemol* resultaba ser *fa*, y en la de *becuadro* *mi*.

Baban.—Compositor español y maestro de capilla en Valencia, por los años de 1650 á 1665. Gozó de una gran fama y renombre entre los maestros de su época, y escribió muchas misas y motetes á varios coros. Algunas de sus obras se encuentran manuscritas en los archivos de la catedral de Valencia. También se han publicado en la *Lira sacro-hispana* algunas composiciones de este maestro.

Babilonio.—Nombre de uno de los modos de la antigua música árabe, el cual expresaba la alegría y la satisfacción. Según algunos escritores, este modo lo aplicaban á la guerra, cuando el vencedor volvía triunfante del combate.

BAC

Bacanales.—Fiestas de los antiguos griegos y romanos, celebradas en honor de Baco, y acompañadas de música. Suele darse también este nombre á ciertas composiciones vocales, escritas sobre poesías burlescas y populares, las cuales tienen alguna semejanza con los antiguos cantos de carnaval que se usaron en otro tiempo en Florencia, en la época de los Médicis.

Bach (JUAN SEBASTIAN).—Este gran músico alemán, que aun es considerado hoy como uno de los primeros génios que ha producido la Alemania, nació el 21 de Marzo de 1685 en Eisenach, en donde su padre gozaba del empleo ó título de *músico de la corte y de la villa*. Huérfano á la edad de diez años, fué recogido por su tío Juan Cristóbal Bach, organista en Odruff, quien le dió las primeras lecciones de clave. Su buena organización para la música se manifestó desde luego en los grandes y rápidos progresos que hacía en todo cuanto su tío le enseñaba. Los más célebres clavecinistas ó clavicordistas alemanes de aquella época eran Troberger, Fischer, Kert, Pachelbel, Buxtehude y algunos otros, de quienes el joven Bach oía hablar á cada momento, como los prohombres del arte. Ninguna de las obras de estos grandes maestros había llegado aun á sus manos, pues su tío, que poseía algunas, las ocultaba cuidadosamente al sobrino, con la idea tal vez de que este no las aprendiese y llegase á eclipsar la fama del organista. Pero el joven, que instintivamente había adivinado el mérito de aquellas obras, se apoderó clandestinamente de ellas, y no pudiendo hacer la copia sino á hurtadillas y de noche, y careciendo de los medios de proporcionarse luz, se vió obligado á hacer dicha copia á la claridad de la luna, en cuya operación empleó más de seis meses. Pero habiéndolo descubierto el tío, le arrebató todos los papeles, los que no pudo recobrar sino después de la muerte

de aquel, que tuvo lugar de allí á poco. Viéndose solo, marchóse á Lunebourg, y de este último punto á Weimar, en donde fué nombrado músico de la corte en 1705. En 1717 fué nombrado director de los conciertos del duque de Weimar, y con este empleo marchó á Dresde, adonde fué llamado para sostener una competencia con un célebre organista francés, llamado Marchand. Bach se presentó en la lid, de la que salió victorioso, puesto que su competidor no se atrevió á presentarse, en la certeza quizás de que había de ser derrotado. Vuelto á Weimar, fué nombrado maestro de capilla; y mas tarde, á la muerte de Kühnau, en 1733, obtuvo el empleo de director de la escuela de música de Santo Tomás en Leipzick. La reputación de Sebastian Bach llenaba ya por aquella época toda la Alemania, y Federico II, habiendo mostrado en varias ocasiones deseos de conocerle, le obligó de cierto modo á que se presentase en su corte para tener el gusto de admirar su ejecución. Este principe, en extremo amante de la música, daba todas las noches un concierto, en el que él mismo ejecutaba un magnífico solo de flauta. Hallábase en el momento de comenzar uno de estos conciertos, cuando vinieron á avisarle que Bach había llegado. El principe, entusiasmado, soltó la flauta, y echando á un lado los papeles, exclamó dirigiéndose á los demás músicos: *Señores, el viejo Bach acaba de llegar*. Suspendióse, pues, la reunión, y el maestro fué presentado al rey sin haber tenido tiempo ni aun para quitarse el traje de viaje. Lleno de atenciones y de plácemes por parte de la corte del rey Federico, Sebastian Bach volvió á Leipzick á desempeñar su cargo de director de la escuela de Santo Tomás, en cuyo destino murió el 30 de Julio de 1750, á la edad de sesenta y seis años. La gran fama de este maestro es debida principalmente á su habilidad en el órgano y en el clave, en cuyos instrumentos improvisaba de una manera admirable. Sus obras, aun aquellas mas sencillas, presentan tales dificultades, que los mas hábiles artistas las consideran como estudios difíciles, cuya interpretación les cuesta gran trabajo. Lo mismo como compositor que como ejecutante, este artista ha dejado impreso el sello de la originalidad en todas sus obras, entre las que se hacen notar sus célebres fu-

gas, género cultivado por este mismo alemán de una manera que no pudieron igualar ni sus contemporáneos, ni los que después le siguieron en la misma senda. Hombre de genio, y músico pensador, acostumbrado á profundizar en su arte, Sebastian Bach llegó á crear el verdadero género fugado, dándole la forma correlativa del enlace de los motivos, y mezclando el buen orden y disposición de las imitaciones al buen dibujo y á la fluidez y naturalidad de las combinaciones. Por mas que esta música, anatematizada tal vez por aquellos que no comprenden la música clásica, ni otra clase de música que no sea la que vá directamente al corazón, sin tener en cuenta que el arte, rico en recursos y en efectos diversos, tiene distintas expresiones y distintos fines que llenar, es una música que absorbe toda la atención del oyente, y que nos hace sentir toda la grata influencia de la sonoridad bien ordenada y dispuesta. Las fugas de Sebastian Bach contienen el germen de la primitiva expresión de los sonidos musicales en el trabajo metódico y ordenado, en la trabazón y en la reunión de las leyes tonales, con el principio estético y con los giros del ritmo. La fecundidad de este genio alemán fué prodigiosa, y se duda que algun músico haya podido sobrepasarle en el número de obras que escribió. Segun consta de algunos catálogos de música religiosa y de las grandes colecciones de obras publicadas en Alemania, este artista escribió el prodigioso número de *doscientas cincuenta y tres grandes cantatas religiosas*, compuestas cada una de ellas de cuatro y cinco piezas con cuartetos, coros, arias, duos y recitativos corales á cuatro partes, y todas instrumentadas; siete misas á cuatro voces y orquesta en *la*, en *sol*, en *re* menor, en *fa*, en *sol* menor, en *si* menor y en *re* mayor. El catálogo de la Biblioteca Real de Berlin indica tambien una misa en *si* menor, á cinco voces, seis instrumentos y bajo continuo. El número de motetes, salmos, oratorios, conciertos, fugas y toda clase de música para órgano y clave, que ha producido la vena inagotable de este músico, es tambien muy considerable, y gozan, tanto en Alemania como en todo el mundo musical, de una merecida consideración. Muchas de sus obras existen inéditas, y otras se han publicado, y aun se publican todavia hoy en Alemania.

Bacchia.—Danza á manera de osos que usan los Kaustschadales, los cuales murmurarán una melodía, cuya medida es de 2 por 4 y de un movimiento vivo, batiendo al mismo tiempo con la fuerza la tierra, y acompañándose con fuertes gemidos.

Bacciocolo.—Instrumento que aun está en uso en algunas partes de la Toscana. Consiste en una especie de vaso, que se tiene con la mano izquierda, mientras con la derecha se bate por dentro con una varilla metálica de cuatro pulgadas de largo. Los sonidos que produce, aunque no son muy armoniosos, no por esto dejan de gustar á la gente de campo, entre la que este instrumento es de un uso frecuente.

Bagtela.—Dáse este nombre generalmente á una pieza de música de corto desarrollo, escrita por lo regular para piano.

Bailables.—Piezas de música intercaladas en los actos de una ópera, con el objeto de dar mas variedad al espectáculo por medio de escenas de danza y pantomima, en las cuales toma parte todo el cuerpo coreográfico.

Baile.—Se entiende por baile un espectáculo en el que uno ó varios personajes toman diversas posiciones y actitudes, formando grupos, cuadros, escenas y episodios diversos, en los que la voz ó el canto no figuran para nada. Cinco partes principales se distinguen en el baile, que son: primera, la invención ó forma que este deba tener; segunda, la figura; tercera, el movimiento; cuarta, la música, y quinta, la decoración ó maquinaria. Este espectáculo suele dividirse en dos y hasta en tres actos, en los que una acción ó un argumento cualquiera se desarrolla por medio de los ademanes, movimientos y actitudes de los personajes que danzan. La música de baile debe adaptarse ó identificarse con el significado y la expresión de los movimientos, acomodándose á las situaciones y al carácter del decorado, de los ropajes y del país en que se supone pasa la acción ó hecho expresado por la pantomima. El origen del baile se remonta á una época muy remota, en la que no es posible atinar á ciencia cierta con los primeros pueblos que ejercieron este arte raro de expresar los pensamientos y las pasiones por medio de los gestos y del movimiento, sin necesidad de hacer uso de la palabra. Los egip-

cios, los griegos, los romanos y otros muchos pueblos de la antigüedad, usaron del baile como un arte adecuado á pintarnos los sentimientos y las pasiones humanas. La historia nos ha conservado, sin embargo, los nombres de los primeros fundadores de la pantomima. Batilo de Alejandría fué el inventor del *baile cómico* ó *jocoso*, y Piladio del *baile sério*.—El baile ó pantomima pasó de los griegos á los romanos, y entre estos últimos fué prohibido por Trajano, quien ordenó no se ejecutase en las diversiones públicas. Mas tarde volvió á aparecer el baile en los espectáculos públicos de los romanos, acompañados de alguna obscenidad, lo que dió lugar á que un Pontífice cristiano imitase el ejemplo de Trajano. Bergonzo di Botta hizo renacer despues el baile hácia fines del siglo XV en una espléndida fiesta dada en Tortona por Galeazzo, duque de Milán, é Isabel de Aragón, su esposa. Despues de esta época el baile se fué extendiendo poco á poco por toda Europa, habiendo llegado á cierto grado de esplendor, particularmente en Francia y en Alemania, en donde se ha introducido en las grandes óperas como un medio de aumentar la ilusión y el brillo del espectáculo.

Baile inglés.—Antigua danza de carácter vivo y alegre, en medida par ó impar y de un movimiento acelerado y enérgico.

Baile pantomímico.—Danza acompañada de gestos, movimientos y actitudes, que espresan una acción ó un hecho cualquiera representado sobre la escena.

Baillot (PEDRO MARÍA FRANCISCO).—Célebre violinista francés, nacido en Passy cerca de París el 1.º de Octubre de 1771. Desde la mas tierna edad manifestó Baillot sus raras disposiciones para la música, habiendo mostrado tal afición por el violín, que aun siendo muy niño llegó á tocar algunos aires sin que nadie le hubiese enseñado nada acerca del mecanismo del violín.

En 1780 fué á París, y tomó por maestro á Sainte-Marie, artista francés y violinista severo, que imprimió en el joven Baillot la pureza y exactitud de su estilo, formándole al mismo tiempo el buen gusto y la manera distinguida y clásica que siempre se echó de ver en la ejecución de este artista.—En 1782 oyó Baillot, en París, al célebre Vioti en un concierto espiritual dado en el palacio de las Tullerías, y desde aquel momento fué el bello

ideal de toda su vida el imitar la manera y el estilo de aquel insigne maestro. Baillot, despues de haber permanecido algun tiempo en Roma dedicado al estudio del violin, volvió á Paris, en donde las circunstancias de su familia y otros motivos le obligaron á aceptar destinos enteramente opuestos á la carrera de violinista. Diez años pasó ejerciendo cargos ajenos á la profesion de músico, aunque sin olvidar por esto el estudio del violin, en cuyo instrumento se dió por fin á conocer, ejecutando en Paris el 14.º concierto de Vioti, en el salon Weurel. Libre ya de los empleos que habia ejercido ajenos á la carrera artística, y animado por el brillante éxito que obtuvo con dicho concierto, se dedicó esclusivamente al estudio y perfeccionamiento del violin, habiendo llegado á una gran altura, como violinista eminente y como compositor distinguido. Mr. Fetis, al hablar en su *Biografia universal* de este artista, dice: «Baillot, considerado como ejecutante de solos, era sin duda un gran violinista; pero su superioridad consistia en ciertos detalles de ejecucion, que no podian ser apreciados sino por un corto número de inteligentes; la mayor parte de los admiradores de su talento, ignoraban, sin duda, que habia en él otro talento todavía mayor; talento raro, único tal vez, y que le hacia tomar tantas maneras de ejecutar distintas, como estilos hay en la música. El tiempo y la edad, lejos de debilitar esta facultad tan rara, la fué acrecentando, y el sentimiento musical de Baillot parecia adquirir cada dia mayor fuerza y energía. Baillot, en el cuarteto, era mas que un gran violinista; era un poeta.» Este artista, que puede ser considerado como uno de los que mas han contribuido á formar esa escuela francesa de violin tan apreciada hoy en el mundo musical, ha escrito un número considerable de obras, á cual mas importantes y útiles al arte del violin.—Entre estas se distinguen, su método titulado *l'Art du violon*, publicado en 1854, sus conciertos, sus trios, quintetos, sonatas, etc., y su *Methode de violon adoptée par le Conservatoire*, en colaboracion con Rade y Kreutzer.—Baillot murió en Paris el 15 de Setiembre de 1842, á la edad de 71 años. El gobierno francés ha rendido un gran tributo de admiracion á este artista eminente, haciendo colocar su busto en la galeria de Versailles.

Balls (D. BENITO).—Profesor de matemáticas de la Academia de San Fernando, y miembro de la Academia Real de historia, ciencias naturales y artes de Barcelona; nació en esta villa el año 1743. Publicó una traduccion española de las lecciones de clave de Bernetzrieder, bajo el título de *Lecciones de clave y principios de armonia*. Madrid, 1775, en 4.º

Baini (EL ABATE).—Nació en Roma el 21 de Octubre de 1775. Despues de haber recibido las primeras lecciones de música de un tio suyo, llamado Laurencio Baini, y de haber estudiado el contrapunto segun la doctrina de la antigua escuela romana, el abate Baini se hizo discípulo y amigo de Joseph Jannaconi en 1802.—Algun tiempo despues fué admitido como capellan cantor en la capilla pontificia. Su bella voz de bajo y los profundos conocimientos que habia adquirido en el canto llano y en la música religiosa, le facilitaron la entrada en esta célebre capilla, de la que de allí á poco fué nombrado director.—Este sábio eclesiástico se ha distinguido lo mismo como compositor que como eminente crítico y escritor de música. Aunque ninguna de sus composiciones se ha publicado, no por esto gozan de menos renombre y reputacion en toda la Italia, particularmente su gran *Miserere*, compuesto para el servicio de la capilla Sixtina por orden del papa Pio VII. Esta composicion, escrita y ejecutada por primera vez en 1821, es la sola que ha podido sostener la competencia con el célebre *Miserere* de Allegri, con el cual se ha ejecutado alternativamente en la capilla pontificia.

Como escritor sobre la música, el abate Baini se ha colocado á una gran distancia de sus contemporáneos, sobre todo con su monografia de Palestina. Su primer escrito fué un folleto, titulado *Lettera sopra il motetto á quattro cori del sig. D. Marco Santucci, premiato dell'academia Napoleone in Lucca, l'anno 1806 come lavoro digenere nuovo*. La segunda obra, relativa á la música compuesta por el abate Baini, lleva por título *Saggio sopra l'identidad de rimi musicale e poetico Tirenza, dalla stamperia Piotti, 1820, 76 páginas en 8.º* Pero el trabajo mas importante de este músico sábio y erudito, es sin duda su obra sobre la vida del ilustre compositor Juan-Pedro-Luis de Palestrina, publicada en 1828 con el siguiente título: *Memorie storico-*

critiche della vita et delle opere di Giovanni Pierluigi da Palestrina, cappellano cantore, é quindi compositore dell cappella ponteficia, maestro di capella delle basiliche vaticana, lateranense, liberiana, detto il Principe della musica: Roma dalla Societa Tipografica, 1828, dos volúmenes en 4.º La critica literaria, la erudicion, el saber musical y el conocimiento perfecto de todos los géneros y de todos los estilos, brillan por todas partes en esta obra, y hacen de ella uno de los mas bellos monumentos de la historia del arte. El abate Baini murió en Roma el 21 de Mayo de 1844, legando todos sus libros y manuscritos á la congregacion llamada de *Minerva*. En 1845, Mr. Adrien de La Fage publicó, en la *Gazette musicale* de Paris, una *Notice sur Joseph Baini écrivain musicale et compositeur*. De esta noticia se hizo una tirada aparte en el mismo año, y con el mismo título, en 8.º

Bajando.—Se dice bajando la voz, bajando el sonido, para indicar bien que este se ha de hacer descender uno ó mas grados, ó bien que se ha de modificar la voz ó el sonido, produciéndolo con menos fuerza.

Bajar.—Accion de hacer descender un sonido por medio de la adición de un bemol ó becuadro.

Bajar la mano.—Accion de correr la mano á las posiciones del registro agudo en los instrumentos de cuerda.

Bajete.—Dáse este nombre en los estudios de la armonía y del contrapunto, á un canto ó melodía sencilla, escrita por lo general en clave de *fa* en cuarta, y sobre cuyas notas se pone la numeracion ó cifrado correspondientes á los acordes que sobre dicha melodía deben colocarse.

Bajo.—Palabra genérica de la música, y que se aplica á todo sonido, voz, instrumento ó registro grave de los diversos medios de expresion que posee el arte.

Bajo (voz de).—Dáse este nombre á la voz de hombre, cuya estension natural es desde el *fa* por bajo del pentágrama, clave de *fa* en 4.º, hasta el *re* por cima del pentágrama, en la misma clave.

Bajo cantante.—Llábase así aquel bajo cuyos movimientos forman una especie de idea melódica ó canto antecortado, marcando al mismo tiempo el ritmo á las demás partes. En la música vocal se dá este nombre á la voz mas grave.

Bajo (clave de).—Dáse este nombre á las claves de *fa* en cuarta y de *fa* en tercera.

Bajo cifrado.—Se llama bajo cifrado ó numerado al que contiene marcados con números, y otros pequeños signos, los acordes que corresponden á la marcha y al giro de la modulacion que el mismo bajo determina.

Bajo continuo.—Generalmente se confunde este bajo con el bajo cifrado.—El inventor de este último, que lo fué Lodovico Viadana, dió el nombre de *bajo continuo* á la invencion suya, como consta de una obra publicada en Venecia en 1609, con el título de *Opera omnia sacrorum concentuum cum basso continuo et generali, organo applicate novaque inventionis pro omni genere et sorte cantorum et organitarum accommodata inventionis. Adjuncta insuper in basso, generali hujus novae inventionis instructione et succinta explicacione, latine, italice et germanice*. En esta obra espuso Viadana las principios de su invento, con el nombre de bajo continuo, al que despues se dió el nombre de bajo cifrado, por las cifras ó números de que se valió para indicar los acordes. Hoy debe entenderse por bajo continuo, aquel que prosigue una marcha sin interrupcion alguna en una ó mas frases, ó bien aquel que permanece haciéndose oír en un mismo grado, por espacio de uno ó mas períodos, como sucede con el pedal.

Bajo doble.—Especie de instrumento de cuerda de mayores dimensiones que el contrabajo, y cuyo uso ha desaparecido hoy.

Bajo de flauta.—Especie de flauta de gran tamaño, caída en desuso. Este instrumento tocaba una octava más baja que la flauta común.

Bajo de flauta traversera.—Esta especie, que lampoco se usa ya, tocaba una quinta mas baja que la flauta ordinaria, y su forma era algo encorvada.

Bajo de viola.—Antiguo instrumento de arco con siete cuerdas: la primera en *la* y la última en *re*.

Bajo de violin.—Nombre que daban antiguamente en Francia al contrabajo.

Bajo figurado.—Se llamaba así á un bajo, compuesto de notas de distintos valores, con relacion á otro, compuesto de notas de igual valor.

Bajo fundamental generador.—Llábase bajo fundamental aquel que está formado

del primitivo sonido del acorde, y cuya marcha es de 5.^a subiendo y de 4.^a bajando. Este movimiento del bajo es el mas natural y el que siempre produce buen efecto.

Bajo profundo.—Dáse este nombre á la voz de hombre cuyos sonidos ámplios y llenos tienen una gran estension en el registro grave.

Bajo tenor.—V. *Baritono*.

Bajo tónico.—Nombre que corresponde al sonido mas grave del acorde de la tónica.

Bajo tuba ó bastuba.—Es un instrumento perfeccionado por M. Wibrecht, jefe de las músicas militares del rey de Prusia, y por M. Adolfo Sax, célebre constructor de instrumentos. El timbre del Bastuba es noble y majestuoso, y se parece algo al de los trombones. Su estension al grave es la mas grande que existe en la orquesta, y abraza cuatro octavas, desde el *la* dos octavas por bajo del pentagrama en llave de *fa*, hasta el *la* de tenor en la misma llave, por cima del pentagrama. Este instrumento no se presta á los pasajes rápidos, pero no por esto deja de ser un instrumento importantísimo considerado como bajo. El efecto de una masa de bajostuba en las músicas militares es grandioso, é impone la sonoridad profunda de estos instrumentos.

Bajon.—Instrumento de viento algo parecido al fagot en su forma, aunque no en su sonido, que es áspero y estentóreo. Este instrumento se usa solo en las iglesias de España, y acompaña *ad libitum* al canto llano en ciertas ceremonias religiosas.

Bajoncillo.—Antes que se introdujesen los violines en las iglesias de España, no se usaban mas instrumentos que los llamados bajones, bajoncillos y chirimías.—El bajoncillo era, pues, una especie de fagot, cuyo destino no era otro sino doblar una de las voces del canto, del mismo modo que los bajones y chirimías doblaban el canto de las demás.

Bajonista.—Nombre que se dá al músico cuyo ejercicio es tocar el bajon.

Balada.—Especie de oda ó cancion algo larga, dividida en varias coplas ó estrofas. Tambien se usó antiguamente como aire de danza, particularmente en Escocia ó Irlanda. En Alemania tambien estuvo muy en boga en cierto tiempo la antigua balada.

Balafo.—Nombre de una especie de cla-

ve que usan los negros de la Costa de Oro.

Balanza neumática.—Aparato con el cual se mide el grado de fuerza y la compresion del aire en los tubos del órgano.

Banda.—Dáse este nombre en general á toda reunion de músicos en donde domina el instrumental de viento, de madera y metal, con exclusion de los instrumentos de cuerda. Este nombre es propio de las músicas militares, y debe traer su origen de las bandas de tambores y cornetas.

Bandolin.—Pequeño instrumento de cuerda, que se toca en la misma posicion que la guitarra. Tiene seis cuerdas y produce un sonido cristalino y brillante, que se presta á grandes variaciones.

Bandurria.—Instrumento de cuerda algo mayor que el bandolin, el cual tiene las cuerdas de metal, y se pulsa con un pedazo de carey ó un pico de metal. Este instrumento tiene un timbre sonoro y fuerte, que espresa la vivacidad y la alegría.

Bárbara (música).—Dáse este nombre á toda música que por su disposicion daña al oido, produce mal efecto y choca contra las reglas del arte. Tambien se aplica este epíteto á la música de ciertos pueblos ó naciones atrasadas en civilizacion, y cuya música se halla en un estado bárbaro ó atrasado.

Barbarismo.—En música se comete un barbarismo cuando se infringen ciertas reglas muy esenciales y conocidas, ó cuando se escriben cosas imposibles, como sonidos que están fuera de la estension de las voces, sonidos que no tiene la trompa, ó bien sonidos dobles, que no pueden darse por un solo instrumento de cuerda.

Barbieri (D. FRANCISCO ASENJO).—Compositor español de la época actual, nacido en Madrid el 5 de Agosto de 1825, y distinguido maestro que goza hoy de una gran reputacion como autor de un gran número de composiciones musicales, que han sido muy aplaudidas en toda España.—Estudió la composicion bajo la direccion de D. Ramon Carnicer en el Conservatorio de Madrid, y se dió primeramente á conocer con algunas zarzuelas, que mostraron desde luego la gran capacidad y las distinguidas facultades de que se hallaba adornado. La primera obra en que puso de manifiesto su gran talento y sus buenas disposiciones para la música dramática, fué la zarzuela en tres actos, titulada *Jugar con*

fuego, representada por primera vez en el teatro del Circo de Madrid en el mes de Octubre de 1851.

Desde entonces Barbieri ha dado una serie de zarzuelas en uno, dos, tres y cuatro actos, que le han valido una merecida reputación como artista de genio y de verdadera inspiración.—Barbieri es considerado hoy como uno de los mejores compositores dramáticos que hay en España.

El catálogo de sus obras lírico-dramáticas, que han sido ejecutadas en los teatros de Madrid y en los principales de provincias, se compone de las zarzuelas siguientes: *Gloria y peluca*, *Tramoya*, *Escenas en Chamberí*, *El Manzanares*, *¡Gracias á Dios que está puesta la mesa!* *Aventuras de un cantante*, *Los dos ciegos*, *El vizconde, tiato por liebre*, *La zarzuela*, *Por conquista*, *Un caballero particular*, *El niño*, *Compromisos del no ver*, *Los herederos*, *Los pichones del Turia*, *Gibraltar en 1890*, *El rubano por las hojas*, *Revista de un muerto*, *De tejas arriba*, *El pavo de Navidad*, en un acto.—*La picaresca*, *El marqués de Caravaca*, *El robo de las sabinas*, *Entre mi mujer y el negro*, en dos actos.—*Jugar con fuego*, *La hechicera*, *La espada de Bernardo*, *D. Simplicio Bobadilla*, *Galanteos en Venecia*, *Un día de reinado*, *Los diamantes de la corona*, *Mis dos mujeres*, *Entre dos aguas*, *El diablo en el poder*, *El relámpago*, *Amar sin conocer*, *Un tesoro escondido*, *El secreto de una dama*, *Pan y toros*, en tres actos.—*Y Por seguir á una mujer*, *El sargento Federico*, en cuatro actos.

Todas estas obras han sido estrenadas en el interregno desde 1850 hasta 1866, habiendo entre ellas algunas de un mérito extraordinario y que revelan grandes y profundos conocimientos de todos los recursos del arte de componer. El Sr. Barbieri ha prestado sin duda muy buenos servicios al arte músico español, no solo por lo excelente de sus composiciones y la fecundidad de que ha dado pruebas, sino tambien por las grandes obras que ha compuesto para varias solemnidades nacionales, por las que ha reunido honores y distinciones muy merecidas.

Barbiton.—Nombre de un instrumento de cuerda de los antiguos griegos, del cual no se sabe precisamente la especie á que pertenece. Unos atribuyen la invención de este instrumento á Alcel, y otros á Anacreon.

Barcarola.—Especie de canción en lengua veneciana, que cantaban los antiguos gondoleros de Venecia. La barcarola es una melodía de un canto agradable, compuesta generalmente sobre palabras sencillas y comunes. Los gondoleros de Venecia tenían la entrada gratis en todos los teatros, y sin duda la continuación de oír música les fué educando el oído de tal modo, que ellos mismos componían la música de las barcarolas. Estos aires de los gondoleros de Venecia han adquirido tanta celebridad, que los mismos compositores han imaginado el colocarlos en sus óperas, aunque revistiéndolos de formas diferentes y dándoles un carácter mas variado. La belleza de estos aires consiste principalmente en la sencillez del canto, unido á la dulzura del dialecto veneciano.

Las gondoleros, no solamente cantaban las barcarolas, sino otros aires que eran muy de su agrado, siendo de notar que muchos de ellos sabían de memoria una gran parte del poema del Tasso, *La Jerusalem libertada*, y que pasaban las noches de verano cantándolo alternativamente de una á otra barca.

Bardito.—Se llamaba así el canto guerrero de los antiguos germanos.

Bardos.—Los bardos eran una especie de sacerdotes, que entre los pueblos bárbaros que invadieron la Europa Meridional hácia el siglo V, gozaban de la reputación de hombres sabios ó magos, que reunían en sí toda la ciencia de aquellos pueblos idólatras é indómitos.—Estos eran los depositarios de las leyes, de la poesía y de la música, y los que en sus ceremonias, tanto religiosas como civiles, mostraban su saber, gozando de gran prestigio y de una gran influencia sobre las hordas.—Había otra especie de sacerdotes, llamados *druidas*, dedicados esclusivamente al culto de sus divinidades, mientras los bardos acompañaban con sus cantos en el fondo de los bosques, los mitos y las supersticiosas creencias de aquellos pueblos aguerridos. Los bardos eran á la vez que poetas y músicos, guerreros, y fueron muy apreciados entre los germanos, los galos y los bretones. Fingal y su hijo Ossian están reputados como los mas famosos que hubo entre estos últimos pueblos; otro bardo, llamado Fergus, contemporáneo de aquellos, fué tambien un gran poeta. Estos hombres célebres hacían brillar todo su ingenio en las guerras

y en los combates, en donde ejercian un gran imperio. En la batalla de Fiatri, Ossiam, habiendo sostenido un combate singular, comienza á ceder; Fargus se apercibe de ello, y desde las alturas en que se hallaba colocado, le dirige ciertos cantos, que Ossiam comprende, y que le devuelven el arrojo, el valor y la victoria.

Barrispynul. = Segun algunos autores, los antiguos dieron este nombre á cinco de los ocho sonidos ó cuerdas estables de su sistema.

Baritono. = Es el nombre que se dá á la segunda especie de voz de hombre, contando del grave al agudo. Esta voz se halla en un buen medio entre el bajo, que es la mas grave, y el tenor, que le sigue inmediatamente. Su estension natural es desde *si bemol*, en segunda línea, clave de fa en cuarta, hasta el *sol*, por cima del pentágrama, en la misma clave. La voz de baritono es de un timbre lleno, enérgico y sonoro, y está destinada á reforzar el bajo y amalgamar el conjunto de las voces de tenor y bajo.

Baritono. = Instrumento de cuerda y arco, que estuvo en uso en Italia en el siglo pasado. Este instrumento venia á ser una especie de viola con muchas cuerdas, de las cuales unas se tocaban con el arco, y otras se pulsaban con los dedos. Los italianos llamaban tambien á este instrumento *viola di bordone*.

Barras. = Dáse este nombre á las rayas que marcan la division de los compases en el pentágrama. Tambien se llaman barras las líneas rectas, verticales ú horizontales que reunen ó cruzan las colas de las notas para indicar su valor.

Barraje. = Dáse este nombre á los travesaños ó barras de madera que forman la armadura del piano, y que están destinados á dar al instrumento toda su fuerza y solidez. Estas piezas llevan la misma direccion de las cuerdas, y varían de posicion y de direccion, segun que el piano es vertical, oblicuo ó horizontal. — La fuerza que hacen estas barras es tal, que sostienen un peso de 2.400 libras próximamente, equivalente al peso que sostendrian las cuerdas por medio de una fuerza ó tension igual á la tirantez de las clavijas.

Barrilete. = Nombre de la pieza mas pequeña del clarinete, en la cual se halla la boquilla del instrumento.

Barroca. = Se dice que una música es barroca, cuando su armonia es incorrecta y confusa, al mismo tiempo que está sobrecargada de modulaciones y disonancias, que forman un conjunto duro y poco natural al oido. Tambien se dice una melodía barroca, cuando su entonacion es difícil y su movimiento ó medida forzada y poco natural.

Batalla. = Se dá este nombre á una especie de composicion musical, en la que se procura imitar, con las combinaciones de los sonidos, el ruido, el estruendo y el estrépito de la guerra, con todos los accidentes de un combate.

Batir el compás. = V. *Compás*.

Battochio. = Nombre de un instrumento antiguo, que servia para dar la entonacion á otros muchos instrumentos.

Baturrillo. = Dáse este nombre á toda reunion de instrumentos discordantes, que tocan sin orden ni concierto.

Batuta. = Nombre que se dá en España á la pequeña vara ó baston que sirve al director de orquesta para llevar el compás.

Baylon (ANICETO). = Este maestro, conocido en España por el nombre de *El Bailon*, fué uno de los mejores compositores del siglo XVII. Perteneció á la escuela valenciana, de la que aprendió á escribir la música religiosa á tres coros, habiendo adquirido en este arte difícil una habilidad extraordinaria. Algunas de sus grandes composiciones se encuentran en los archivos de la catedral de Valencia y en el Escorial.

Becadro. = El becadro es uno de los signos accidentales de la música, cuyo destino es destruir el efecto del sostenido ó del bemol. Este signo participa al mismo tiempo de la cualidad del bemol y del sostenido; de este, cuando se aplica á una nota bemolizada, y de aquel cuando se coloca junto á una nota que tenga sostenido. El becadro colocado accidentalmente en el curso de una pieza, afecta solo la nota que le siga y todas las demás iguales á esta que se encuentran dentro del mismo compás. — Cuando una pieza se trasporta en otro tono, los becadros que contenga hacen las veces de *sostenidos*, si el tono en que está escrita la pieza es de *bemol*, y de *bemoles*, si el tono es de sostenidos. — En otro tiempo, cuando aun no se conocia el sostenido, el becadro hacia las veces de este, ó sea de signo contrario al bemol.

Beethoven (LUIS VAN).—Ilustre compositor alemán, nacido en Bonn el 16 de Diciembre de 1772. Este músico, cuyo genio fecundo ha producido multitud de obras que le han granjeado una fama universal, es considerado como uno de los mejores clásicos en el género sinfónico y de salón. A los cinco años su padre le dió las primeras lecciones de música; después tuvo por maestro á un organista, llamado Vander-Eden, que le dió las primeras lecciones de piano. A los doce años su habilidad en el piano era tal, que tocaba en un movimiento muy rápido las fugas y los preludios de Juan-Sebastian Bach, conocidos con el nombre de *Clavecin bien temperé*. La precocidad de su genio le hizo componer piezas para piano á la edad de diez y de doce años, sin tener el menor conocimiento de la armonía ni de la composición. Beethoven en un principio se distinguió mas que nada como gran pianista, habiendo sostenido varias luchas ó competencias con diversos artistas notables de su época, de las que salió siempre triunfante, llamando la atención de Mozart y de los grandes compositores y pianistas de su tiempo. A la edad de veintitres años se trasladó de Bonn á Viena, y emprendió el estudio serio de la composición bajo la dirección de Joseph Haydn.—En esta época, Beethoven no tenía sino conocimientos muy escasos de la armonía y del contrapunto. Haydn, preocupado con sus grandes composiciones, que le robaban casi todo el tiempo, por aquel entonces prestó poca atención á los estudios de su nuevo discípulo, dejándole escribir á su antojo y corrigiendo sus faltas con mucha negligencia.—Beethoven llegó á resentirse de esta falta de consideración que el gran maestro mostraba hacia él, y cuando Haydn se trasladó á Inglaterra, encontró ocasión propicia de dejar á su maestro sin necesidad de entrar en explicaciones enojosas.—Después tuvo por maestro á Albrechtsberger, que era considerado entonces como el más sábio profesor de Viena. Bajo la dirección de este maestro, cuya severidad en las reglas del antiguo contrapunto contrastaba con los ímpetus y la libertad de imaginación del jóven compositor, hizo algunos adelantos, que unidos á la admiración que siempre experimentó Beethoven por las obras de Mozart y al estudio que hizo de las composiciones de este insigne maestro, contribuyeron á que su genio toma-

se todo el vuelo de que habia menester para lanzarse en las vías desconocidas por donde este hombre singular quiso conducir el arte de la música.—De genio libre y atrevido, y de un talento profundo al par que delicado y sublime, Beethoven se lanzó á la libre composición, sueltas las trabas y las dificultades escolares que hasta entonces habian puesto un impedimento á los ímpetus de su ingenio.—Sus composiciones instrumentales comenzaron á llamar extraordinariamente la atención, por el colorido y la originalidad de sus giros y cortes, así como por la fuerza y expresión de los efectos y de las combinaciones extrañas y atrevidas, de que siempre dió pruebas en todas sus obras. La reputación de Beethoven comenzó á estenderse de dia en dia, y sus composiciones principiaron á ser muy apreciadas por toda clase de artistas y aficionados. En 1799 escribió la música de un baile para el teatro imperial de la Ópera, titulado: *Les créations de Prométhée*. Todos sus amigos le incitaron á que escribiera para el teatro, y la ópera *Leonora*, mas conocida por el nombre de *Fidelio*, fué la primera obra de música dramática que dió al teatro Beethoven, habiendo sido representada en Viena por primera vez en el otoño de 1805. La ejecución mediana de esta obra hizo que no se pudiesen apreciar todas las bellezas en que abunda, sin embargo de que adolece verdaderamente de defectos, que no están al abrigo de toda crítica. La ópera *Leonora* sufrió varias modificaciones y cambios, con el objeto de darle otra forma diferente, en cuanto á la disposición escénica y á la escritura de las voces; pero esto no hizo que el éxito á la segunda representación fuese mas lisonjero que lo habia sido en la primera. *Fidelio*, las óverturas y entreactos de las *Ruinas de Atenas*, de *Prométhée*, de *Coriolan* y de *Egmont*, es todo lo que Beethoven ha escrito para el teatro.—De 1805 á 1808, la actividad del genio de Beethoven se desplegó de un modo prodigioso, pues fué en esta época cuando escribió la ópera *Leonora*, el oratorio de *Cristo al jardín de las Olivas*, la sinfonía *Heróica*, la *Pastoral*, la sinfonía en *do menor*, los conciertos de piano en *sol*, en *mi bemol* y en *do menor*, y algunas de sus mas bellas sonatas de piano, entre otras las tres sonatas dedicadas al emperador Alejandro. Las sinfonías y los conciertos fueron ejecutados en Viena en funciones dadas en benefi-

cio del autor. El mismo tocaba sus piezas, y era acompañado por una excelente orquesta, dirigida por M. de Seyfried.

Beethoven ha dejado un número considerable de obras de todo género. El catálogo de sus producciones contiene treinta y cinco sonatas para piano solo, trece obras de piezas de diferentes caracteres para este instrumento, como *andantes*, fantasías, preludios, *rondós* y danzas; veinte temas variados, para piano solo; veintidos otros temas variados para piano, con acompañamiento de violín, violoncello ó de flauta; una sonata, dos temas variados y marchas para piano á cuatro manos; diez sonatas para piano, con acompañamiento de violín; seis duos para piano y violoncello; seis tríos para piano, violín y violoncello; un trío para piano, clarinete y violoncello; un cuarteto para piano, violín, viola y violoncello; un quinteto para piano, oboe, clarinete, fagot y trompa; siete conciertos para piano, el primero en *do*, el segundo en *si bemol*, el tercero en *do menor*, el cuarto en *do*, con violín, violoncello concertante y orquesta; el quinto en *sol*; el sexto en *re*, y el séptimo en *mi bemol*; una fantasía para piano, con coro y orquesta; cinco tríos para violín, viola y violoncello; una serenata para violín, flauta y viola; diez y siete cuartetos para dos violines, viola y violoncello; tres quintetos para dos violines, dos violas y violoncello; un setímino para violín, viola, violoncello, clarinete, fagot, trompa y contrabajo; un sesteto para dos violines, viola, dos trompas y violoncello; dos romanzas para violín y orquesta, la primera en *sol* y la segunda en *fa*; un concierto para violín y orquesta; setenta y cuatro piezas de canto, con acompañamiento de piano, y otra inlinidad de obras que sería demasiado prolijo enumerar, entre las que figuran en primera línea sus magníficas sinfonías, sus oratorios y sus bellísimas sonatas y cuartetos.

A este gran artista se le consideran en sus obras tres épocas distintas, que marcan las trasformaciones ó cambios que sufrió su genio, segun las diversas maneras de componer que empleó en varias épocas de su vida, y segun la influencia que ejercieron sobre él los otros maestros y compositores de su tiempo. En un principio, admirador de las obras de Mozart, sus composiciones presentan un carácter homogéneo de inspiración é

imitación, que demuestra su tendencia á seguir las huellas de aquel renombrado maestro; pero sin apartarse por esto de su carácter especial ni de su propia individualidad. La segunda época, es aquella en que, sin perder la originalidad propia de sus ideas, se desarrolla ya el genio del artista, tomando un libre vuelo, en donde descubre nuevos horizontes y nuevos medios de impresionar por medio de combinaciones raras é inesperadas.—Esta es la mejor época de las composiciones de Beethoven, y en las que se descubre ya el gran genio y el admirable instinto que tuvo para usar ese colorido tan variado, tan vigoroso y tan brillante, que abunda en todas sus obras. La tercera época, es de decadencia para este gran compositor alemán, que disgustado sin duda por una enfermedad del oído, que le privó del placer de poder oír su propia música, se reconcentró en si mismo, y produjo obras, cuya disposición y estructura denotan una concepción profunda y una tendencia marcada hácia lo extraño y bizarro. A estas tres épocas llaman los biógrafos y comentadores de las obras de este grande artista, *las tres maneras ó estilos diferentes de Beethoven*. Se han escrito muchos libros y folletos sobre su vida y sus obras, entre ellos el publicado en San Petersburgo por W. de Lenz, en 1852, con el título de *Beethoven y sus tres estilos. Análisis de las sonatas de piano, seguidas del ensayo de un catálogo crítico y cronológico de las obras de Beethoven*, dos volúmenes, en 8.º.—Esta obra, por mas que algunos críticos la hayan tachado de mala, contiene muy justas apreciaciones y juicios muy exactos acerca de las obras del eminente artista, cuya reseña biográfica acabamos de hacer. Beethoven murió en Viena el 26 de Marzo de 1827.

Belem (ANTONIO DE).—Compositor nacido en Evora (Portugal) hácia el año de 1620. Fué maestro de capilla y prior del monasterio de Belem, en cuyo convento murió el año 1700.—Sus composiciones se encuentran manuscritas en la Biblioteca del rey de Portugal, y consisten en responsos, salmos, lamentaciones y *Miserere* á cuatro, cinco y seis coros, de á cuatro voces cada uno.

Belfour (JUAN).—Literato escocés, que vivía en Londres á principios del presente siglo, y autor de una traduccion inglesa del poema de Iriarte sobre la música.—Esta tra-

duccion ha sido publicada con lujo tipográfico, bajo el siguiente título: *Musie á didactic Poem, from the spanish of Iriarte.*

Bélgica (LA MÚSICA EN).—Bélgica es uno de los países de Europa en donde se encuentran hoy las bellas artes, así como otros muchos ramos del saber humano, en un alto grado de adelanto y perfeccion. Las bellas artes son cultivadas con esmero, y el arte musical se halla á una altura que puede rivalizar con las primeras escuelas de Alemania, Francia é Italia. Desde los primeros tiempos, la Bélgica ha sido uno de aquellos países que mas han contribuido al desarrollo y progreso de las artes liberales, tanto por las eminencias artísticas que ha producido, como por las escuelas y sociedades que desde una época lejana existen en este país, contribuyendo al fomento del arte y á la emulacion y estímulo de los artistas. En este país, en el que el espíritu de asociacion domina, las artes, tanto mecánicas como liberales, están reconcentradas en sociedades y escuelas donde se prodiga la enseñanza y se coopera al mismo tiempo al mayor realce y esplendor del arte, por medio de los premios y distinciones con que se recompensa el mérito y el saber.

Las primeras escuelas de música que existieron en Bélgica fueron creadas despues del primer período de la Edad media, en la época en que las artes y las ciencias principiaron á florecer y á salir del estado de postracion en que yacian en los siglos anteriores. En aquella época en que el saber humano estaba envuelto en tinieblas y en la que el estudio de la geometría, de la aritmética y de otras ciencias era rechazado como pernicioso, los hombres que olvidaban y descuidaban de todo punto el cultivo de la ciencia, no hablaban de la música sino como de una cosa de mal augurio, cuyo estudio lo creian, como los demás, dañino y pernicioso. Despues de esta época de barbarie, vióse poco á poco renacer el gusto por las letras; los hombres principiaron á ilustrarse lentamente, y comenzó á difundirse la enseñanza de la ciencia en los monasterios, únicos asilos que la habian preservado de una pérdida completa. En estos retiros de paz y tranquilidad fué en donde algunos hombres, dotados de una organizacion privilegiada, se consagraron al estudio de la ciencia, dedicándose despues á la enseñanza de los preciosos fragmentos que ha-

bian sido conservados. Entre los diversos ramos del saber que los monjes eruditos de aquella época cultivaron con preferencia, la música figuraba en primer lugar.

La Bélgica, como las demás naciones del Occidente, atravesó esta época, en la que la luz del saber se habia conservado únicamente en los cláustros. Los monjes de la diócesis de Tournay fueron los primeros á distinguirse en la enseñanza del arte musical; Huchald, primer músico célebre que puede presentar la Bélgica, fué educado en la abadía de Saint-Amand, y guiado en sus primeros estudios por su tío, el célebre Milon, que dirigia en aquella época la escuela de la abadía de Saint-Amand, diócesis de Tournay. Mas tarde, Huchald, que habia progresado en sus estudios hasta aventajar á su tío y maestro, se retiró de la abadía de Saint-Amand, y se trasladó á Nevers, en donde abrió una escuela. Los conocimientos y el saber que habia adquirido le granjearon gran número de discípulos, que principiaron á recibir en su escuela la enseñanza de las ciencias, y principalmente la de la música, objeto de su predileccion. En Nevers compuso Huchald cantos á Santa Celina, al mismo tiempo que escribió la vida de esta santa y la de Santa Julieta. Despues se dedicó á otros trabajos literarios y á la redaccion de sus tratados de música, que le granjearon una gran reputacion como músico hábil, y como hombre literario y científico á la vez.

Huchald nació por los años de 840, abrazó desde el principio la carrera monacal, y durante el período de su vida, fué una de las ilustraciones de su época, distinguiéndose particularmente por sus obras musicales, así como por sus trabajos literarios. En el último período de su vida se retiró á Saint-Amand, y concluyó sus días allí donde habia recibido su primera educacion, el 20 de Junio de 950. Vivió noventa años, y habia empleado sesenta y cinco en sus laboriosos trabajos.

La obra musical mas importante de este ilustre monje de Saint-Amand, es un tratado titulado *Musica Euchirides*. Contiene este tratado la indicacion de un sistema de notacion, que algunos aseguran haber sido imaginado por el mismo autor, aunque este no dice nada del inventor, sin duda por un exceso de modestia ó por alguna otra causa que

no es dado adivinar. En esta obra funda Hucbald toda su teoría sobre los principios de la música griega, mostrándose gran admirador del sistema de los griegos. Los otros tratados que escribió este autor sobre la música, son relativos á diversos ramos del arte, en el cual llegó á adquirir conocimientos, que le hicieron superior en saber á todos sus contemporáneos. Este es el primer músico célebre que ha producido la Bélgica, y el que dió el primer impulso al arte, trazando la senda por donde despues otros habian de caminar, distinguiéndose tambien á su vez.

La música profana estaba ya en uso en Bélgica á la época de Hucbald, segun consta de un pasaje de este mismo, en el cual hace mencion de los tocadores de flauta, de citara y de otros instrumentos.

En los primeros siglos de nuestra era, la música profana, asi en Bélgica como en las demás naciones, estaba reducida á ciertas formas grotescas, propias de un arte, cuyos principios no se habian desarrollado, y cuya práctica no estaba muy difundida. A la época de la conquista de los galos por los romanos, el principal instrumento de la música de aquellos era la lira; los llamados bardos, poetas y músicos á la vez, eran los únicos que la tocaban. El sistema de ejecución aplicado á este instrumento, era en extremo simple; la lira no servia al cantante para hacer un acompañamiento á la voz, como en la música moderna, sino solamente para sostenerla, haciendo oír al unisono notas simples y aisladas. Los bardos, hombres que por su saber gozaron gran prestigio entre los galos, cantaban en verso heroico al son de sus liras, los altos hechos de los hombres célebres. El carácter de estas melodias, sobre las cuales cantaban los bardos las alabanzas de los héroes, es casi imposible el determinarlas, pues de estos cantos, de una antigüedad tan remota, no han quedado vestigios de ninguna especie, y de lo que podrian ser, solo pueden formarse vagas conjeturas.

En la historia de la música de cualquier país se encuentra siempre mas dificultad al determinar el principio y origen de la música profana, que el de la música religiosa. La Iglesia ha conservado siempre sus instituciones, sus ritos, sus ceremonias, y la música eclesiástica, desde la época de San Gregorio el Grande, su reformador, ha permanecido

siempre en un estado, del cual se tienen sobrados datos para poderle apreciar en todas las diversas fases que ha presentado durante tan largo período de tiempo. La música profana, por el contrario, ha sufrido mas metamorfosis que la eclesiástica, y en cada país ha tomado incremento y se ha desarrollado de un modo particular, segun la civilización, el gusto y las costumbres de los pueblos. La música religiosa en Bélgica, así como en toda la Francia, principió á progresar antes que la profana. Despues de pasados los primeros tiempos, en que la música religiosa habia sufrido alteraciones, debidas al mal gusto de la época, que habia hecho variar los textos del antifonario formado por San Gregorio, y despues de las solicitudes hechas por Carlo-Magno para corregir el canto eclesiástico, restituyéndolo á su primitivo estado, la música eclesiástica tomó un nuevo desarrollo, y adquirió nuevos elementos de variedad, debidos á la introducción del órgano en las iglesias del Occidente. Este instrumento, el mas á propósito de cuantos jamás se han conocido para el acompañamiento de los himnos y cánticos religiosos, data desde mediados del siglo VII. La aparición de este instrumento en las comarcas vecinas de la Bélgica, hace suponer que los templos cristianos de este país fueron de los primeros á adoptarlo para el acompañamiento de los cantos religiosos.

Segun la opinion mas generalizada, el órgano trae su origen del Oriente. Algunos escritores han querido probar que los hebreos conocian este instrumento, haciendo mencion de un órgano que existia en Jerusalem, cuya fuerza era tal, que se hacia oír en el monte de las Olivas. Otros pretenden que los romanos usaron cierta especie de instrumento, que aunque no era enteramente igual al órgano, estaba construido bajo el mismo principio.

El primer órgano fué introducido entre los galos el año 757, en que el emperador Constantino Copronyme envió á Pepin un órgano, que este principe hizo colocar en la capilla de Saint-Corneille, en Compiègne. El órgano enviado á Pepin era de formas pequeñas y de una construcción tan imperfecta, cuanto que era de los primeros que se habian construido, y sus sonidos no serian por cierto de tal dulzura, que pudiesen agradar ni impre-

sionar, sino en un país donde no se había visto nunca cosa semejante.

En 826, Luis lo Debonnaire hizo construir un órgano destinado al palacio de Aix-la-Capelle, y á ser tocado por un sacerdote llamado Gregorio, de origen griego. El Papa Juan VIII escribió en 872 al obispo de Freising en Baviera, suplicándole le enviase un órgano con un artista capaz de tocarlo y de construir otros mas.

El órgano, uña vez conocido en el Occidente, principió á esparcirse, hasta llegar á ser de un uso general en la iglesia cristiana. Los órganos no tardaron mucho en esparcirse y multiplicarse por la Alemania y la Bélgica. Estos dos países poseyeron un gran número de estos instrumentos, antes que en Italia y en otras naciones se conociese el órgano. Este instrumento, introducido ya en la iglesia para el acompañamiento de los cantos sagrados, fué reducido á formas mas pequeñas y empleado tambien en la música profana. El uso de estos pequeños órganos portátiles para los cantos profanos, subsistió por largo tiempo, pues en las miniaturas de los manuscritos del siglo XV se ven todavia figuras de músicos tocando esta clase de instrumentos. Estos órganos portátiles se asían al cuerpo por medio de una correa y se les tocaba con una mano, mientras con la otra se hacían obrar los fuelles. En algunas pinturas antiguas se vé á Santa Cecilia representada con un pequeño órgano de teclado, asido con la mano izquierda y apoyado contra el cuerpo. Un órgano de esta especie, de una rara antigüedad, y quizás el único que se ha salvado de la destruccion del tiempo, se conserva en Bruselas en el convento de Berlaimont, en donde se le guarda como una preciosa reliquia, por haber servido á la fundadora de dicho convento, fallecida en el siglo XVI. En cuanto á la historia del arte, este es un monumento curioso é importante, que dá á conocer la verdadera forma y el efecto de los pequeños órganos, que se ven representados en las antiguas pinturas.

Los órganos instalados ya en las iglesias de la antigua Bélgica, fueron causa del mayor ensanche y desarrollo de la música eclesiástica. Estos instrumentos, reducidos á menores dimensiones, principiaron á figurar con la lira, la cítara y otros instrumentos en la música profana, ejercida primeramente por

los juglares ó histriones, que eran una especie de músicos nómadas, que recitaban en las fiestas y banquetes escenas de un género particular acompañadas de música. Estos músicos, llamados *thymelici* de *thymele* atril, porque cuando cantaban colocaban los papeles sobre atriles, se presentaban en los festines á dar conciertos, para amenizar y contribuir á la alegría de los convidados. Tocaban la cítara, el órgano, la lira y una especie de arpa, compuesta de dos piezas de madera, que se unían en ángulo agudo; el *tintinabularium*, instrumento de percusion muy en uso en aquellos tiempos, formaba tambien parte de estos conciertos, que fueron los primeros sarraos que principiaron á animar y á desarrollar el gusto por la música entre los antiguos galos.

La conquista de los romanos les había importado varios de estos instrumentos, y particularmente la flauta de diversas especies, que poseían, los címbalos la trompeta y los crótalos, que estos habían tomado de los griegos.

La música, en la época á que nos referimos, se encontraba en Bélgica, así como en las demás naciones de Europa, en un estado de atraso y decadencia, debido al estado natural de los pueblos, cuya civilización y cultura estaba muy lejos de poder contribuir á determinar los principios y las reglas de un arte que estaba aun muy poco conocido. El canto eclesiástico tenía mas reglas fijas y estaba mas bien determinado que la música profana, no obstante las variaciones y alteraciones que había sufrido, á causa del malgusto de la época, que había adulterado en parte la pureza y natural sencillez de los primeros cantos reformados por San Gregorio. Sin embargo, la música, tanto religiosa como profana, exigía de por sí un nuevo impulso que le diese un giro diferente, despojándola de aquellas formas monótonas que caracterizaba la música de los primeros tiempos. Este impulso no podían dárselo sino hombres estudiosos y de genio, que determinando reglas para conducir el canto é inventando signos para representarlo de un modo conveniente, principiases á formar la base de un sistema que hiciese á la música tomar el carácter de verdadero arte. Casi todas las naciones de Europa contribuyeron á este fin, produciendo hombres de genio, que vinieron á impulsar el

arte y á hacerle tomar un gran desarrollo. Guido d'Arezzo, Juan de Muris, Juan Tinctor y otros varios genios producidos por la Francia, Italia y Alemania, principiaron á hacer tomar un nuevo giro á la primitiva música, determinando sus principios é inventando los medios mas convenientes para la ejecución y práctica del arte musical.

La Bélgica no dejó de prestar su contingente á la obra del desarrollo y progreso del arte musical. Despues de Huebald, del que ya hemos hecho mencion, otros muchos músicos célebres de este país contribuyeron en gran parte al engrandecimiento del arte musical. El mas célebre despues de Huebald es Francon, que durante el siglo XI fué, como aquel, una de las ilustraciones de su época. Francon, aunque nacido en Colonia, los biógrafos belgas lo presentan como belga, por haber pasado la mayor parte de su vida en Lieja y haber escrito allí todas sus obras. Este hombre, dedicado desde sus primeros años al estudio de las ciencias, se ocupó con preferencia del de la música, sobre la cual escribió varios tratados; entre ellos, el titulado *Arts cantus mensurabilis*, que es la obra musical mas importante de las escritas en su época, y el método mas antiguo que existe de música mesurada. Las reglas determinadas por Francon sirvieron de leyes por espacio de mucho tiempo, y sus ideas fueron reproducidas por muchos escritores franceses é italianos, que adoptaron su sistema como el mejor conocido en aquella época. La música principió á tomar nuevos desarrollos con la aparicion de Francon, y en su época puede marcarse el nacimiento de la música y sus primeros destellos en el suelo de la antigua Bélgica.

En su época aparecieron los trovadores y los músicos ambulantes, llamados *menetriers* ó *menestrels*. Los *menetriers* se dedicaban en general á la ejecución de las canciones compuestas por los trovadores; estos cantaban también las suyas, y eran á la vez poetas, músicos y ejecutantes. Las canciones de los trovadores belgas se dividian en tres categorías: primera, las canciones históricas; segunda, las canciones de amor; y tercera, las canciones de piedad. Las canciones históricas se componian con motivo de algun suceso que interesaba á algunas de las provincias belgas. Los trovadores que en la época de las

cruzadas habian hecho el viaje á la Tierra Santa y habian tomado nociones de los hechos heróicos de que era teatro la Palestina, escogian por testo de sus poemas y de sus canciones los altos hechos de los cruzados. Estos poemas eran escuchados con avidez por aquellos que tenian un pariente, un padre ó un hermano que figuraba en la armada de la fé. Los trovadores y los *menetriers*, eran los primeros mensajeros que conducian las nuevas de los sucesos ocurridos en la Tierra Santa. Estos cantos heróicos, por la parte que la nobleza belga tomó en las cruzadas, no dejan de tener un mérito particular, que muestra el espíritu que dominaba en aquellos tiempos.

La Bélgica cuenta también entre sus poetas-músicos del siglo XIII, á uno de sus príncipes, cuyas obras han sido conservadas hasta hoy. En una coleccion de canciones flamencas de Mr. Wilems, se encuentran reproducidas tres canciones, compuestas por el duque de Brabante, Enrique III. Este príncipe, aficionado y protector del arte, favoreció y dispensó su confianza á dos de los trovadores que mas se distinguian en aquella época. Adener y Guillebert de Berneville, fueron los dos favoritos de Enrique III y los que mas prestigio gozaron como cantores y buenos compositores de canciones. La biblioteca real de Paris contiene veintiuna canciones notadas, compuestas por Guillebert.

El considerable número de canciones flamencas de los siglos XIII y XIV, cuyos textos aun se conservan, están escritas para una voz sola, y muy pocas de ellas con acompañamiento de instrumento. Los trovadores de aquel tiempo, aunque poseyendo la mayor parte de ellos el doble talento de poeta y músico á la vez, sus composiciones no dan lugar á que se les pueda considerar como verdaderos compositores. Esta especie de músicos, cuyo principal estímulo consistia mas bien en halagar y lisonjear á algun gran personaje, del cual esperaban recibir algun favor, que en la esperanza de que la posteridad se ocupase de sus obras, ponian todas sus miras y encaminaban todos sus trabajos á captarse el aprecio y la benevolencia de algun príncipe ó de algun gran señor. La mayor parte de las canciones compuestas por Guillebert son en alabanza de Enrique III; este príncipe lo colmó de beneficios, y como

testimonio del aprecio que le profesaba, hizo una canción dedicada á Guillebert.

Durante los siglos XIII y XIV, los trovadores se reprodujeron en todas las provincias de la Bélgica, y la mayor parte de sus producciones se conservan aun todavía. Otro de los trovadores que mas se distinguieron en esta época, figurando al lado de Guillebert y Adener, fué Adam de la Hale; este no se contentó, como los demás trovadores sus contemporáneos, con rimar y componer canciones y coplas; dotado de mas vivacidad de espíritu, imaginó escenas dramáticas, bien superiores á todo cuanto en este género se habia hecho antes de él. No solamente escribió diálogos, sino introdujo trozos de canto, en los cuales mostró un talento notable. La mas importante de todas sus obras, es la titulada *Le jeu de Robin et Marion*, en la que presentó cuadros y escenas dramáticas compuestas de diferentes personajes, alternando el diálogo con la música recitativa y con el canto. Este género de composicion, como se deja ver, era un bosquejo imperfecto de la ópera-cómica, que mas tarde habia de desarrollarse, adquiriendo las formas actuales. La influencia que los trovadores ejercieron en el desarrollo de la música dramática, se deja conocer desde luego por la forma que ya á su época principió á tomar el arte y por el gusto que principió á desarrollarse, siendo los trovadores admitidos y acogidos con gusto y benevolencia por los príncipes y por la nobleza de aquellos tiempos.

Cuando las cruzadas dieron fin á su mision en la Tierra Santa, á su vuelta, la música del Occidente se enriqueció con varios instrumentos nuevos. El *éoud* de los orientales degeneró en Europa en el laud, que dió principio á una nueva familia de instrumentos: el *kissa* dió lugar á la guitarra; el *gánon*, especie de caja triangular, sobre la cual se hallaban estendidas cuerdas que se hacian resonar por medio de barillas ligeramente encorbadas, dió el origen al *psalterion*. El violin, este precioso instrumento, poderoso auxiliar de la música moderna, debe su origen al *rebab* de los árabes, llamado tambien *rubbebe* y despues *rebec*, nombre que se encuentra muy á menudo en las poesías de los trovadores. La trompa y el tamborin eran llamados *sarrationis*. Los *naquai-*

res era los tímpanos; este nombre les era dado de la palabra árabe *nagarach*, derivada de *nagr*, ruido; etimología perfectamente justificada por la naturaleza del instrumento, cuyos sonidos eran en extremo ruidosos. El arpa pasaba entonces por el instrumento mas excelente. En el siglo XIV, este instrumento estaba montado de veinticinco cuerdas, y los poetas cantaban las perfecciones de sus amadas, nombrando una perfeccion por cada cuerda. Una dama que era felicitada por un caballero tocando el arpa, debia cantarle las veinticinco perfecciones de que debia estar adornada toda beldad femenina. Esta particularidad demuestra y dá á conocer de una manera exacta la construccion del arpa en aquellos tiempos. Estos instrumentos que hemos mencionado, eran poco mas ó menos, los recursos y los elementos con que contaba la música belga en el siglo XV.

Despues de esta época, la Bélgica principió á producir músicos notables, que dieron mas impulso al arte, marcando la senda por donde este habia de conducirse para llegar despues al grado de prosperidad en que se encuentra hoy. La creacion del drama lirico y la reforma de la música religiosa en Italia, tuvieron una gran influencia en los progresos de la música belga. Los compositores belgas, trasladados en gran número á Italia, tuvieron ocasion de estudiar en aquel suelo los progresos del drama lirico, así como las vicisitudes experimentadas por la música religiosa con motivo de las melodías ligeras y los aires mundanos que se habian mezclado con los cánticos religiosos. El papa Marcel, escandalizado por el género de música que se iba introduciendo en la Iglesia, y viendo que no habia medio de impedir tales abusos, tomó una resolución extrema, decidiendo suprimir la música en las ceremonias religiosas. Esta medida, de una trascendencia funesta para el arte, se hubiera llevado á cabo si Palestrina no hubiese suplicado al Santo Padre el suspender la publicacion de la bula, hasta oír una misa en la que se proponia hacer ver que la música podia tomar otro carácter diferente y ser tan digna de la Iglesia, como inconveniente habia sido hasta entonces. El papa accedió á la peticion de este gran maestro, y su misa fué ejecutada en la capilla pontifical; esta obra, en la que la nobleza y sencillez del canto respiraba el mas

puro sentimiento religioso, conmovió al Santo Padre y le hizo retirar su bula, renunciando á la idea de la esclusión de la música. Palestrina fué encargado desde entonces de escribir todas las misas que en adelante se cantasen en presencia del papa.

Los compositores belgas residentes en Italia á la época en que Palestrina acababa de promover esta importante reforma en el arte religioso, no fueron de los últimos á entrar en la nueva senda que el genio de Palestrina acababa de indicar. A su regreso á Bélgica, Lassus, que habia sido uno de los que mas empeño habian puesto en evitar el esceso del mal gusto que igualmente se habia esparcido entre los artistas belgas, italianos y franceses, fué el primero que principió á hacer conocer en la escuela flamenca el estilo puro de Palestrina y las nuevas reglas del arte regenerado. Las nuevas ideas introducidas en Bélgica por los compositores que habian estudiado el estilo de Palestrina, lejos de encontrar una favorable acogida, fueron vivamente refutadas por un gran número de músicos. Los viejos maestros creían que el arte estaba perdido, porque las nuevas reglas eran menos complicadas, apartándose en parte de la antigua práctica y de los principios de un arte, que pretenciosamente querían presentarlo oscuro. Sin embargo de esta oposicion, la reforma se operó, aunque lentamente, y los compositores belgas fueron de los primeros á poner en práctica los nuevos principios y las reglas creadas por Palestrina.

Al fin del siglo XVI, ya la Bélgica poseía un buen número de compositores, distinguiéndose entre los de aquella época Mathieu Thaman, músico de la catedral de Anvers y autor de varias misas impresas: J. Magghiels, renombrado por sus canciones, y J. Brouck, que se distinguió tanto en el estilo sagrado como en el género profano. La música dramática habia ya adquirido un gran desarrollo, debido á las composiciones de los artistas que ya se habian formado y al gusto que se habia desarrollado por las tragedias y las llamadas *farces*, especie de comedias flamencas que se ejecutaban en los *kermesses*, que eran una especie de barracas ó teatros improvisados al aire libre. En 1695 fué construido, por orden del elector de Baviera, el teatro llamado de la *Monnaie*, que es hoy día uno de los primeros de Europa.

La provincia de Lieja y la de Anvers, han sido las que mas artistas músicos han producido, siendo los mas notables Henri Guillaume, Hamal, Juan Noel Hamal, su hijo, Vanderhaegen, y de una época anterior á estos, Gossec y Gretry, que son los dos nombres que mas brillan en los fastos del arte belga.

En el siglo XVII, Anvers era el centro principal de la industria musical en Bélgica. En esta villa estaban establecidos los impresores de música, los factores ó constructores de órganos y de instrumentos de cuerda, llamados *luthiers*, y que eran considerados como los mas hábiles de aquellos tiempos.

La Bélgica ha producido en todas épocas músicos de un mérito incontestable; pero efecto de la organizacion del pueblo flamenco, mas á propósito para aquellos trabajos que exigen paciencia y precision, que para crear obras que requieran una imaginacion viva y escitada; los músicos belgas, si se exceptúa á Gretry, que es el mas precioso ornamento de las páginas del arte musical en Bélgica, ninguno se ha distinguido de un modo notable en las composiciones dramáticas y en la música de ópera. Los belgas no tienen el genio de las concepciones teatrales; esto es cuestion de organizacion y de clima; por el contrario, están dotados de cualidades á propósito para los trabajos científicos y profundos, en los que han sobresalido y aventajado á otras naciones.

Concluiremos esta reseña dando una breve noticia sobre el estado actual de la música en Bélgica. Hoy día en Bélgica el arte de la música es uno de los elementos mas difundidos entre el pueblo flamenco. Todas las clases son muy dadas al estudio y cultivo de la música, y es de notar la aficion y gusto con que la baja clase del pueblo se entrega á esta clase de diversion. Pero lo que mas prueba lo muy propagado que está el gusto por la música en Bélgica, son las muchas sociedades y academias musicales que existen en todo el reino, en las que se fomenta el arte por medio de los frecuentes conciertos y saraos, en donde se hace brillar el talento y ejecucion de los artistas. La capital, Bruselas, es hoy día el foco en donde mas se propaga y se cultiva el arte musical. Además del gran número de escuelas públicas en las que se prodiga, al par que la instruccion primaria, la enseñanza de la música, existen en la capi-

tal diversas sociedades musicales, cuyo principal objeto son los conciertos, siendo los productos de estos muchas veces empleados en algun objeto filantrópico. El conservatorio dá tambien sus conciertos anuales, en los que toman parte todos los discípulos y los artistas mas notables de la capital. Este establecimiento, elevado por la acertada y celosa direccion de M. Fetis á ser uno de los primeros conservatorios de Europa, ha producido gran número de artistas notables, y sobre todo de instrumentistas, que no han tenido ni tienen rivales en el mundo.

M. Fetis, eminencia musical que hará honor á nuestro siglo, es el director actual del conservatorio; la alta reputacion de este gran maestro, así como el profesorado de dicho establecimiento, compuesto todo de artistas de un gran mérito, hace que el conservatorio se vea frecuentado por alumnos de todos los países, que vienen á recibir la enseñanza en este establecimiento, con el cual no puede rivalizar hoy ningun otro conservatorio, á no ser el de París.

El gusto que existe en todas las clases de la poblacion por la música, así como lo muy concurridos que se ven los conciertos y las reuniones musicales por la alta aristocracia de la corte, dan una idea del aprecio y estima en que se tiene al arte y de lo mucho que se cultiva la música en Bélgica, tanto en la capital como en las principales poblaciones del reino.

Bellas artes.—Examinadas á un golpe de vista todas las bellas artes, se verá que todas ellas tienen un principio comun, ó que dimanar de una misma fuente, de la cual se filtran ó se desprenden sus principios mas generales. Esta fuente, que no es otra que la misma naturaleza, es la que hace que las bellas artes caminen todas á un mismo objeto, que sea uno mismo el fin á que nos conducen las impresiones que ellas nos hacen sentir, y que este fin sea esencialmente bueno, porque contribuye á nuestra felicidad y á nuestro bienestar, por medio de los distintos modos y de los diversos medios que en ellas se emplean para representarnos las bellezas de la naturaleza.

Las bellas artes, unidas entre sí, y elevadas á cierto grado de perfeccion, no solamente contribuyen á nuestra felicidad, sino que son tambien las que marcan ó indican el

grado de civilizacion de un pueblo. Es indudable que aquellas naciones fueron las mas cultas y su civilizacion la mas perfecta, en las que las bellas artes florecieron y llegaron á su mas alto grado de esplendor. La enseñanza de estas siempre se vió marchar al nivel de los adelantos de toda nacion culta. Los griegos y los romanos llegaron á su mas alto grado de prosperidad, cuando aquellos pueblos eran el emporio de las artes.

El estudio de las bellas artes, esparcido por los ámbitos de una nacion, contribuye en gran manera á su mayor engrandecimiento y cultura, al mismo tiempo que morigerar las costumbres de los pueblos, hasta el punto de comunicarles, excitando sus sentimientos mas benéficos, el amor á la justicia, al orden y á la humanidad. No hay que remontarse á investigar los progresos de los pueblos que mas brillaron en las artes liberales, para tocar de cerca los ópimos frutos que se desprenderian de la ramificacion de un estudio tan importante. Basta conocer el corazon humano y el influjo que sobre él ejerce todo lo que es bello, hermoso y agradable, para deducir simplemente cuál sería el resultado de las gratas impresiones que nos hacen sentir la música, la poesia, etc.

De todas las bellas artes, la música y la poesia son las que mas se hermanan con los sentimientos humanos. La música, sobre todo, nos impresiona de un modo diferente de las demás; sentimos la música, percibimos los dulces acentos de la melodia; mas no podemos materializar tan grata impresion. Un cuadro representa una escena que espresa sentimientos y acciones que podemos ver realizadas, que podemos palpar en la realidad; es, por lo tanto, una impresion la que nos produce, que se aviene mas con lo material de nuestra existencia; mas no así la música, que se amalgama mas con nuestro espíritu, sin que sepamos darnos cuenta del motivo que origina esa mútua intimidad, mas que por el placer que con ella recibimos. Esta diferencia hace, si se quiere, á la música mas elevada y mas digna de la jerarquia del hombre, pues tiende solo á halagar su alma y calmar su espíritu; y siendo susceptible de excitar en el hombre sus diversas pasiones, está en íntima correspondencia con el don mas precioso que el Supremo Hacedor se dignó concederle para hacerlo superior á to-

do lo creado, que es con el alma y con la facultad del goce espiritual.

No hay que negar por esto la bondad y excelencia de las demás bellas artes; todas son buenas, y todas contribuyen á amenizar y á embellecer la vida del hombre; no hay mas diferencia, si se quiere, que la que existe entre los distintos medios de que cada una se vale para desempeñar su cometido, el cual es uno mismo en todas; pintarnos la mas bella naturaleza, imitando todos sus encantos, maravillas y atractivos. Pero estos mismos medios de que se valen para representarnos las bellezas de la naturaleza, son los que hacen que, siendo diferentes entre sí, haya entre ellos algunos que, como la música, estén mas unidos y mas íntimamente relacionados con nuestro espíritu y con nuestros mas elevados sentimientos. La pintura, valiéndose de los colores, nos representa escenas servilmente copiadas de la naturaleza misma. La poesía, trasformando las imágenes de esta misma naturaleza, se vale de ellas para expresar sentimientos ó ideas que serian fielmente concebidos sin necesidad de tales imitaciones, pero que, comparando y haciendo ver retratadas en la perspectiva de la naturaleza las mismas escenas y las mismas pasiones que acometen á nuestro espíritu, nos presenta cuadros en nuestra imaginación, cuya contemplación nos eleva y nos halaga sobre manera. La música, sin embargo, se auna con todas las bellas artes, participa de todas, y mas que con ninguna, se amalgama con la poesía, de la cual es hermana.

El arte de la música constituye un lenguaje incomprensible hasta cierto punto; este lenguaje, que en la antigüedad le fué atribuido algo de divino, es tan expresivo para el alma, cuanto que contiene todos los elementos necesarios para obrar directamente sobre esta, haciéndola variar de estado, ya triste, alegre, etc. Monthansier ha dicho que *la música es la palabra del alma sensible, como la palabra es el lenguaje del alma intelectual*; y esta definición, en abstracto, de la música, nos parece que determina, mas que ninguna otra de las muchas que se han dado de este arte, la intimidad y la relacion que tiene la música con la sensibilidad del alma.

Belleza musical.—Para dar una idea completa de lo que es la música, de sus infinitas bellezas y de sus diversas maneras de

cautivar nuestro ánimo, seria preciso escribir volúmenes enteros, si hubiésemos de considerar la música bajo un punto de vista filosófico, que nos manifestase la esencia de su naturaleza misteriosa por demás, y las causas verdaderas que contribuyen á la formación de esos sublimes efectos que tanto admiramos en este arte. Pero circunscribiéndonos únicamente al objeto principal de esta obra, que es dar una idea exacta, aunque no muy estensa, de todo aquello que tenga alguna relacion con el arte de la música, no haremos sino indicar cuál es la verdadera belleza musical, considerada en su parte estética y con relacion á las diversas maneras cómo la música puede y debe ser bella.—Es bello todo aquello que es agradable, y entendemos por agradable todo aquello que no hace daño, que nos halaga y seduce y que nos impresiona dulcemente por conducto ó por medio de la trasmisión de los sentidos. El alma recibe las impresiones bellas y agradables de todo aquello que reúna ciertas cualidades que estén conformes con la naturaleza de nuestro propio ser, es decir, de todo aquello que nos haga bien, de todo aquello que nos haga olvidar nuestras penas y pesares, y de todo aquello que seduzca nuestro ánimo, apartándolo del sufrimiento ó de la realidad de la vida, y elevándolo á una cierta esfera, en donde se deleita y recrea nuestro ánimo con imágenes ó objetos que no pertenecen á lo material de nuestra existencia.—De aquí el encanto y la seducción que experimentamos al oír eso que llamamos música, y que no es otra cosa sino una imagen ó objeto abstracto é impalpable, que nos imita á veces la expresión simple y sencilla del corazón humano, el sentimiento tierno ó vehemente de la pasión, ó bien el goce puro é inefable de las ideas gratas y seductoras que cruzan por nuestra mente. Basada en estos tres principios que acabamos de indicar, comprendemos nosotros la verdadera belleza musical con relacion á su parte estética. Estos tres principios los vemos representados en las tres manifestaciones principales de este arte, que son: la música popular, la música dramática ó la del género religioso y la música llamada clásica. Es bella, pues, la música popular, porque es la expresión simple y sencilla del corazón humano; es bella la música dramática ó la del género religioso, porque son, tanto la una como la otra,

la espresion del sentimiento tierno y vehemente, ya sea este mundano ó místico; y es bella, por último, la música clásica, porque ella representa ó indica el goce puro é inefable de nuestro oído y de nuestra mente, sin que en ello se interese ni tome gran parte nuestro corazón.

En cuanto á la belleza de la forma y de la estructura de lo que llamamos una pieza ó una obra musical, puede ser tambien diversa, segun los distintos medios que se emplean en su confeccion. El género popular, el mas sencillo de todos, admite poca diversidad en su belleza intrínseca, por no girar sobre otros elementos que sobre aquellos mas simples del arte musical; así pues, su principal belleza consiste en la simplicidad. El género dramático admite ya mucha mas variedad en la estructura y en la disposicion de la obra, por lo que su belleza puede ser de muchos modos diversos, segun las distintas situaciones, escenas ó episodios diferentes que tenga que pintar. No obstante esto, la belleza de este género estriba principalmente en la simplicidad de sus giros, en la sencillez y naturalidad de sus modulaciones y en la factura simple y sencilla de todo el conjunto. La belleza del género religioso, por el contrario, se funda principalmente en la complicacion de los efectos, tanto de imitacion como de modulacion, en la diversidad de los detalles y en la espresion mística, tan difícil de sostener en las obras de gran estension, en las cuales, ó se está espuesto á caer en la belleza profana, digámoslo así, ó bien no se atina con la verdadera belleza mística, quedándose corto y cayendo, por consiguiente, en la monotonía ó carencia absoluta de toda belleza.—Por esta razon hay que convenir en que el género religioso es el mas difícil de todos los géneros de la música, atendida la dificultad de atinar con su verdadera belleza, que consiste en una ciencia profunda, unida á la mas pura espresion de los sentimientos religiosos. El género clásico, del que debe participar mucho el género religioso, presenta la belleza con tal complicacion y variedad en sus formas, que siendo sumamente ligeras y pasajeras las impresiones que nos produce, y sucediéndose estas con suma rapidez, apenas afectan las fibras de nuestro corazón sino como un placer ó agrado pasajero del oído, que se recrea al percibirse lenguaje sonoro, cuyas

articulaciones musicales nos cautivan nuestra mente, distrayendo agradablemente nuestra imaginacion. La belleza de este género consiste en la complicacion de los efectos y en la gran variedad de sus giros y modulaciones.

Bellini (VINCENTO).—Compositor de música dramática, nacido el 3 de Noviembre de 1802 en Catana, villa de la Sicilia. Sus padres fueron unos músicos medianos. En 1819 fué admitido en el Conservatorio de Nápoles, en donde despues de haber aprendido á tocar algunos instrumentos y de haber estudiado los primeros rudimentos del canto, tomó por maestro de contrapunto á Tritto, y á la muerte de este á Zingarelli. Lo que aprendió de estos maestros fué bien poca cosa, pues dotado de un gran instinto musical, no tuvo necesidad en sus primeros años de atenerse á esas reglas escolásticas que hacen la delicia de los ignorantes, porque poniendo dichas reglas trabas al genio, hacen que los ignorantes se igualen de cierto modo con el hombre de genio, el cual los abandona al punto y los deja muy atrás conforme desaparecen dichas trabas. Pero Bellini no tuvo necesidad de tales trabas, ni de otros estudios mas que de la lectura atenta que hizo de las obras de los buenos maestros.—Despues de haber publicado en Nápoles algunas pequeñas composiciones para diversos instrumentos, Bellini se dió á conocer con una cantata, titulada *Ismene*, habiendo compuesto despues quince overturas y sinfonías, tres vísperas completas, dos *Dixit Dominus*, tres misas y algunas otras piezas de música religiosa. Su primera ópera fué *Adelson é Salvini*, que se representó en 1824 en el pequeño teatro del colegio real de música; dos años despues dió al teatro de San Carlos *Rianca é Fernando*, cuya primera representacion tuvo lugar el 50 de Junio de 1826.—Estas primeras producciones comenzaron á demostrar ya el talento del jóven compositor, haciendo concebir grandes esperanzas para su porvenir.

La fortuna parecia tender la mano á Bellini, proporcionándole para el desempeño de sus obras los mejores cantantes de Italia; así fué, que para el *Pirata*, que se representó en Milan en 1827, y que hizo fijar sobre Bellini la atencion del mundo musical, tuvo la felicidad de encontrar á Rubini, cuyo talento era en extremo á propósito para el desempe-

ño de la parte principal de la obra. En 1828 se ejecutó la *Straniera* en el gran teatro de Milan, habiendo sido acogida con gran entusiasmo y desempeñada por los dos mejores cantantes de aquella época, que eran la señora Meric-Lalande y el bajo Tamburini. Desde este momento la atención general de toda Italia se fijó sobre el gran compositor, el cual, llamado á Parma en 1829 para escribir una ópera que debía estrenarse en la inauguración de un nuevo teatro, dió la *Zaira*, que no obtuvo éxito; pero *I Capuletti ed i Montechi*, representado en Venecia el 12 de Marzo de 1830, y la *Sonámbula*, escrita en Milan para la célebre Pasta al año siguiente, acabaron de consolidar la gran fama del ilustre hijo de Catana.—La *Norma*, estrenada en Milan, no tuvo en un principio sino un éxito mediano; pero bien pronto comenzó á ser apreciada del público, hasta llegar á excitar un inmenso entusiasmo. El admirable talento de la Malibran contribuyó mucho al gran éxito de esta obra. Después de las primeras representaciones de la *Norma*, Bellini sintió la necesidad de volver al seno de su familia, y partió para Catana, habiéndose detenido al paso en Roma y en Nápoles. Este viaje fué motivo para Bellini de un reposo de mas de un año. Vuelto á la alta Italia en 1832, dió la *Beatrice di Tenda*, que siguió á la *Norma*, y que habiendo tenido menos éxito que esta, obligó tal vez al inspirado maestro á trasladarse á Paris, en donde dió al teatro italiano de la mencionada capital la ópera *I Puritani*. Esta obra fué desempeñada por Rubini, Tamburini, Lablache y la Grossi, que eran verdaderamente talentos de primer orden, y que contribuyeron por su parte al buen éxito que obtuvo dicha producción. En esta última ópera de Bellini se encuentra ya mas variedad, mas elegancia en la instrumentación y unas formas mas desarrolladas que en las demás óperas suyas.

Algunos críticos tachan las obras de este gran compositor como faltas de aquella ciencia y conocimientos que deben suponerse en todo aquel que escribe una ópera. Han notado incorrecciones en la manera de escribir la armonía, así como poca fluidez y naturalidad en las modulaciones, y algunos defectos en el desarrollo y en el corte de las piezas.—Pero nosotros creemos que la superioridad de este gran genio respecto á lo mas esencial del ar-

te, que es la inspiración y la melodía, no podrá rebajarse de ningún modo, por muchos que sean los defectos que puedan notarse en sus obras, en las que se vé dominar siempre la inspiración y el sentimiento espontáneo del verdadero genio, que no atiende ni desciende á veces á pequeñeces insignificantes, que no pueden de ningún modo oscurecer ni disipar el brillo ni la grandeza de la invención ó de la creación de una obra. Bellini murió el 24 de Diciembre de 1835, en una casa de campo de las cercanías de París, á la temprana edad de treinta y cuatro años. Su muerte fué ocasionada por una enfermedad intestinal que le acometió súbitamente, haciéndole pasar á mejor vida en muy pocos días, y privando al mundo musical de un hombre que no se sabe adónde hubiese conducido el arte de la composición, guiado únicamente por su gran genio y talento.

Bemol.—Signo accidental que, como el becuadro, se coloca al lado de una nota para bajar la antonación de esta un semitono ó grado cromático. En el sistema antiguo, el bemol se figuraba como hoy con una *b*, y era el signo contrario del becuadro, que hoy usamos. Entre los antiguos, el bemol servía solo para atenuar el mal efecto producido por la sucesión de los sonidos naturales de la escala *fa, sol, la, si* natural. Esta escala la cantaban bemolizándola, es decir, haciendo bemol la nota *si*, que hoy representa el sétimo grado de nuestra escala moderna. A principios del siglo XVII, y antes del descubrimiento de la disonancia, atribuido á Monteverde, el bemol se usaba como signo natural en la escala sin colocarlo en la clave; pero desde que se inventó la disonancia armónica, el bemol figura como signo accidental en las diversas escalas y modos modernos.—El bemol se usa tambien doble, significándolo por dos *bb*, cuando la modulación ó la marcha de los sonidos lo exige así; en este caso, el bemol tiene la propiedad de bajar á la nota natural dos semitonos en vez de uno, que es lo que le baja siendo el bemol simple.

Bemolizar.—Es colocar los bemoles necesarios en la clave, para determinar el tono en que se ha de escribir la pieza. Tambien se dice cuando se marca una nota con un bemol accidental.

Benedictus.—Pieza de música religiosa,

cuya forma es la de un motele, que se canta á solo ó á dos ó mas voces con acompañamiento de órgano ó de orquesta.

Bergamasca.—Nombre de una antigua danza, que estuvo en uso en Francia en el siglo pasado.

Beriot (CARLOS AUGUSTO DE).—Célebre violinista, nacido en Louvain el 20 de Febrero de 1802. Huérfano á la edad de nueve años, encontró en M. Tiby, profesor de música en Louvain, un tutor y un segundo padre y maestro, que puso gran empeño en sacar todo el mayor partido posible de las raras disposiciones que el niño mostraba para la música. A la edad de nueve á diez años ejecutó ya el concierto en *la menor* de Viotti, escitando la admiración de sus compatriotas. La naturaleza habia dotado á Beriot de un gusto exquisito y de un gran sentimiento de justa entonación, que unido á la facilidad que desde muy pequeño mostró para el violin, hicieron que, siendo aun muy jóven, fuese ya un artista de cierto mérito.—A la edad de diez y nueve años, Beriot salió de su pueblo natal para trasladarse á Paris, en donde lo primero que hizo fué tocar ante Viotti, que era en aquella época director de la ópera. Despues de haberlo escuchado con atencion el célebre artista, le dijo: «Teneis un buen estilo; procurad perfeccionarlo, oid á los hombres de talento, aprovecháos de todo, pero no imiteis á nadie.» Este aviso parecia indicarle que no necesitaba de maestro; pero Beriot creyó conveniente tomar lecciones de Baillot, y entró con este objeto en el conservatorio de Paris. Poco tiempo permaneció en este establecimiento, pues la individualidad de su génio le hizo sin duda comprender que no podia ya someterse á la influencia de un nuevo método, sin que sufriese en algo su propia originalidad.—Así es, que siguió privadamente sus estudios, dándose á conocer al público en algunos conciertos, que le granjearon cierta reputación. Esta comenzó á tomar incremento con sus primeras composiciones, que fueron aires variados, llenos de mucha gracia y expresion. Despues de haber brillado en Paris, Beriot partió para Inglaterra, en donde acabó de consolidarse su fama como violinista de una rara habilidad.—Vuelto á su patria, fué presentado al rey Guillermo I, que aunque no era muy amante de la música, comprendió desde luego la necesidad de ase-

gurar el porvenir de un jóven artista, que prometia honrar al pais, y por lo tanto, le señaló una pensión de 2.000 florines con el título de *primer violin solo* de su música particular. La revolucion de 1830 privó á Beriot de esta ventaja.

Habiendo sido nombrado profesor de violin en el conservatorio real de Bruselas, escribió sus últimos conciertos para sus discipulos, llenando estas obras de magníficas ideas y de sublimes rasgos melódicos, propios de su génio brillante y fecundo.—La estrecha amistad que le unió á Mme. Malibran, con cuya célebre cantante contrajo matrimonio en 1835, contribuyó tal vez á dar á su talento toda la animación y la dulzura que tanto admiraba Beriot en la inmortal cantante. Con ella viajó Beriot algun tiempo por Italia, habiendo dado un concierto en el teatro de San Carlos en Nápoles, en el que obtuvo un éxito brillantísimo.—Establecido definitivamente en Bruselas despues de la muerte de Mme. Malibran, Beriot permaneció sin hacerse oír en público durante algunos años, hasta que en 1840 hizo un viaje á Alemania, deteniéndose algun tiempo en Viena, en donde dió algunos conciertos. Deteriorada su salud, mas por el trabajo y la constancia en el estudio que por la edad, se decidió á no tocar mas en público, sin embargo de que su talento conservaba todas sus cualidades. Sus padecimientos se agravaron aun mas con la parálisis del nervio óptico, que le privó enteramente de la vista, y esto le obligó á presentar su dimision de profesor del conservatorio de Bruselas en 1852, no habiéndose hecho oír en público desde aquella época, con gran sentimiento de sus amigos y admiradores.—Entre los discipulos que ha formado este famoso violinista, se encuentra nuestro compatriota el célebre Monasterio, cuya biografía la hallarán nuestros lectores en su lugar correspondiente. Beriot compuso gran número de obras de sobresaliente mérito, entre ellas sus magníficos conciertos, sus sonatas y dúos, sus fantasías, variaciones, etc., que son todas obras, cuya factura, disposición y forma, tienen una originalidad y un carácter individual tan marcado, que desde luego se reconocen por el estilo *sui generis* de este violinista, dotado sin duda de un raro talento y de una sensibilidad exquisita. La última obra de Beriot y la mas importante

de las que ha escrito en su edad madura; es su *Methode de violon en trois parties*, publicado en Paris en 1858. La primera parte de esta obra contiene las primeras instrucciones acerca del arte de tocar el violín, y trata de las posiciones del instrumento; la segunda contiene la teoría del arco, y de sus diversas aplicaciones, así como una instrucción sobre los sonidos armónicos; la última parte trata únicamente del estilo. Todas las partes de este método encierran un gran número de estudios y ejercicios, propios y adecuados á poner en práctica los preceptos y las reglas que contiene.

Berlioz (HERCOT).—Compositor nacido en la Cote-Saint-André (Isere) el 11 de Diciembre de 1803. Hijo de un médico de cierta reputación, Berlioz fué enviado á Paris para seguir, como su padre, la carrera de la medicina. Un gusto y una inclinación decidida por la música le hicieron bien pronto abandonar los estudios de la universidad por los del conservatorio. Irritado su padre de verse contrariado en sus propósitos respecto al joven Berlioz, le retiró los recursos y los medios de subsistencia que le suministraba, viéndose Berlioz obligado á entrar como simple corista en el teatro del *Gymnase dramatique*. Su vocación, que era decidida, y la firmeza de su carácter le hacían mirar con indiferencia las miserias y las privaciones de la vida. En el conservatorio siguió el curso de composición de Reicha; pero no habiéndole agradado el método de este maestro, y algo fatigado sin duda de las trabas que ponen los estudios escolares, salió del conservatorio decidido á no tener otro maestro que su propia experiencia. Berlioz comenzó á formarse desde entonces un cúmulo de ideas propias acerca del arte de la composición, ideas que le condujeron por un camino, á la verdad, poco estimado y poco digno de ser imitado ó seguido por ningún compositor serio. Su predilección por lo bizarro y extraño le hizo mirar al arte bajo un punto de vista erróneo, en cuanto á la expresión y á la significación que debe tener la música, considerada como un arte que pinta y que imita ciertos efectos de la naturaleza. Así es, que después de sus primeras producciones, que no eran mas que un caos ininteligible, sus miras se encaminaron á formar una reunión de efectos, destinada á hacernos sentir impresiones, que de

ningun modo se asemejaban, ni aun remotamente, á la idea que el compositor quería expresar.—Esto hizo que su manera fuese calificada de un romanticismo exagerado, romanticismo que ha sido anatematizado por mas de un crítico, y que nosotros reprobamos de todo punto, porque nos parece estralimitarse, saliendo fuera del círculo ó esfera en que debe mantenerse toda obra bella de arte. Berlioz, después de haber dado á conocer su especial manera de considerar el arte en algunas producciones, como la óverture de *Waverley*, la de *Les Francs Juges* y la sinfonía fantástica, titulada *Episode de la vie d'un artiste*, se constituyó en reformador del arte, y aunque no por tan mala senda como la de Wagner, no ha logrado, sin embargo, introducir innovación alguna en el arte, si bien no puede negarse que en el ramo de la instrumentación ha presentado algunos detalles que demuestran su superior talento, que nadie ha puesto en duda.—Berlioz se ha granjeado también una reputación como crítico y como escritor, habiéndose dado á conocer en este terreno con un gran número de artículos y trabajos de literatura musical, publicados en la *Gazette musicale* de Paris y en *Journal de Debats*. Entre estos trabajos, son dignos de notarse su *Voyage musical en Allemagne et en Italie*, sus *Etudes sur Beethoven, Gluck et Weber*, sus *Melanges et Nouvelles* y *Las soirées de l'orchestre*, obra humorística, llena de sátiras y picantes epigramas.—Pero la mas importante de sus obras es seguramente la titulada *Traité d'instrumentation et d'orchestration modernes, avec des exemples en partition, tirés de presque tous les grands maitres et de quelques ouvrages de l'auteur*. Esta obra, aunque no la primera en su género, es, sin embargo, de cierto mérito, por lo acertado de los preceptos y de las reglas que contiene.

Berlioz ha escrito también un gran número de piezas ó obras musicales, siendo las principales de ellas *Benvenuto Cellini*, ópera en dos actos, *La Damnation de Faust*, leyenda en cuatro actos, *La fuite en Egypte*, oratorio en tres partes, *La symphonie funebre et triomphale*, en tres partes, *Romeo y Juliette*, gran sinfonía dramática con coros y solos de canto, y otra porción de composiciones, todas de un estilo bizarro y de un carácter bien poco á propósito para que puedan servir de modelos ni de progreso ó adelanto alguno al ar-

te musical.—Berlioz es miembro del Instituto de Francia en la sección de Bellas artes, bibliotecario del Conservatorio Imperial de música de París, y oficial de la Legión de Honor.

Bermejo (PEDRO).—Maestro de capilla de la catedral de Salamanca, hacia el fin del siglo XVI. Ha dejado manuscritas algunas buenas composiciones, que se encuentran en algunos archivos de las iglesias de España.

Bermudo (JUAN).—Religioso franciscano de Ecija, en Andalucía; nació en Assigi, Baticia. Ha escrito una obra, titulada *Libro de la declaracion de instrumentos*, Granada, 1555, en 4.º La segunda edición de esta obra se publicó en Osuna, 1599, en 4.º Es un libro muy curioso é instructivo acerca de los instrumentos del siglo XVI.—Esta obra, de una gran rareza por su disposición, es además un documento histórico, que dá muchas luces acerca de lo que era el arte de la música en España á la época en que fué escrita. El autor, en el lenguaje propio de su tiempo, llama músico á todo el que entiende del arte, y cantante ó tañente, al que canta ó tañe sin inteligencia musical. Llama *ganantare* á la *mano musical*, y *compassete* al compasillo. Habla de llevar el compas con *vara*, á la que dice que en Sevilla llamau *puntero*, que es vara de plata con que se apunta en el libro cuando há menester, de los yerros que se cometen en el *Te Deum* y en otras cosas del canto llano, del canto de órgano, del monachordio y de la vihuela, del compás perfecto, imperfecto, compassete, etc., y del modo, prolation y tiempo. Cita como los mejores guitarristas ó vihueleros de su época, á Narvaz, Martín de Jaen, Hernando de Jaen, Lopez, músico del marqués de Arcos, Eucllana, músico de la marquesa de Tarifa, Mudarra, canónigo de la iglesia Mayor de Sevilla, y Enrique, músico del marqués de Miranda. Habla de la historia de las claves, y explica por qué es perfecto el compás ternario. En la página 60 dice: *Non coronabitur nisi qui legitime certaverit*, y pone este texto para probar que no bastan los libros para ser gran tañedor, sino invertir veinte años en «darle y mas darle.» Pone como modelos de buen *aire* y de *fundamento* los villancicos de Juan Vazquez, como mas fáciles, y tras estos, composiciones de Joaquín, de Adriano, de Jachet, del maestro Figueroa, de Morales y de Gombert. Dice que

se pueden tañer algunas obras escritas de monachordio, de excelentes tañedores, como don Juan, racionero de Málaga, Villada, racionero de Sevilla, mossen Vila, en Barcelona, Soto y Antonio Cabezon, tañedores de su majestad. Llama al sonido *intenso, sustentado y remiso*, dando á entender con esto lo que nosotros comprendemos hoy por sonido natural, sostenido y bemol.—Es curioso el siguiente párrafo de la página 125, en donde dice: «Mucho yerran los músicos que no quieren leer libros de música, mayormente si fueron hechos por los santos. En toda doctrina deseo tener por maestros á los santos, porque allende de la verdad que en ella se contiene, tiene olor de santidad.»—La obra está dividida en cinco libros, y en la página 142, con el epigrafe *El autor al codicioso músico*, dice: «No se publica ahora el sexto libro, por dos razones: primera, para dar tiempo á los compositores para corregir sus obras, teniendo este aviso como amonestacion fraterna; segunda, porque hay gran *carristia* de papel, de modo que en otro tiempo costaba la tercera parte menos el impreso que ahora lo blanco.» Mas adelante dice: «Que habiendo copla de limusua, se imprimirá el sétimo con el sexto.»—Sin duda no se publicaron ni el sexto ni el sétimo, pues de dichos libros no se tiene noticia alguna. La obra toda trae la aprobacion de don Cristóbal Morales, fechada en Vale de Marchena, año de 1550, á 20 de Octubre. Está encabezada dicha aprobacion con el epigrafe *Epistola del egregio músico Morales*, y despues: *Cristóbal Morales, maestro de capilla del señor duque de Arcos, al prudente lector*, etc.—Este curioso libro trata de otras diversas materias del arte con esa minuciosidad simple y sencilla que se nota en las obras didácticas de los músicos españoles de los siglos XVI y XVII, y es digno de ser examinado por los que quieran adquirir una idea de lo que era en España la parte didáctica de la música en el siglo XVI.

Bernal (v. José).—Compositor español, que vivió en la primera mitad del siglo XVI: fué contemporáneo de Morales, y perteneció por lo tanto á la escuela sevillana.—No se sabe si fué maestro en alguna catedral; pero hay motivos para creer que lo fué de la colegial del Salvador en Sevilla.—Se han conservado suyos algunos *romances viejos*, publicados por los guitarristas de su época; pe-

ro de música religiosa solo se conoce el motete *Ave Sanctissimum*, que ha publicado la *Lira-Sacro-Hispana*. Aunque de genio, este compositor fué inferior á sus contemporáneos Morales y Fernandez.

Bertini (HENRI).—Célebre pianista, nacido el 28 de Octubre de 1798 en Londres. A la edad de seis meses fué trasladado á París en union de su familia, en donde comenzó á los siete ú ocho años sus estudios musicales bajo la direccion de un hermano suyo, que habia recibido lecciones del célebre pianista Clementi. Dotado de grandes facultades para el estudio de la música, comenzó á hacer notables progresos desde que su hermano le dió las primeras lecciones de piano. A los doce años ya habia hecho tales adelantos, que en un viaje que hizo por los Países-Bajos, Holanda y Alemania, se dió á conocer ventajosamente en varios conciertos, en que puso de relieve su precoz talento. Durante este viaje continuó sus estudios bajo la direccion de su padre, y vuelto á París siguió un curso de composicion, trasladándose después á Inglaterra y Escocia, en donde permaneció algun tiempo. En 1821, Bertini se fijó definitivamente en París, de cuya capital no salió sino alguna que otra vez para dar conciertos en los departamentos. Su talento de ejecucion y la pureza de su estilo en el piano lo colocaron bien pronto á la altura de los pianistas de mas renombre.—Como compositor, Bertini merece tambien una especial mencion, por haber sabido resistir á los caprichos de la moda, y haberse mantenido en un buen medio, sin traspasar los límites del buen gusto y de la escuela pura del piano, formándose á sí mismo un estilo severo y grave, mezclado á la vez á la flúida y á la delicadeza de los giros y transiciones armónicas. De aquí, que los estudios publicados por este insigne pianista han obtenido el éxito que obtienen siempre las obras de verdadero mérito. Los trabajos que mas renombre han dado á este distinguido pianista, han sido, sin duda, sus estudios, que han contribuido á formar una escuela de piano clásica por excelencia, facilitando al mismo tiempo el estudio de dicho instrumento, y contribuyendo á formar un gran número de pianistas, cuyos adelantos son debidos en gran parte á la manera especial como están dispuestas las diversas series de

estudios que este artista ha publicado. Trabajo impropio y no de los que mas nombre suelen dar al hombre consagrado á la carrera artistica, los estudios de Bertini son el fruto de un bien meditado exámen y análisis de la digitacion del piano, por el cual ha llegado á establecer ó á formar un camino cierto por donde llegar á dominar las dificultades de este instrumento. Por eso este artista merece bien del arte y de los amantes del progreso musical, pues habiendo llegado á fuerza de perseverancia y de estudio á demostrar las bases ó principios fundamentales del arte de tocar el piano, ha contribuido al progreso y adelanto de este ramo de la música, granjeándose un nombre y una reputacion muy merecida. Las obras de Bertini son conocidas en todo el mundo musical, y de ellas se han hecho multitud de ediciones en Francia, Inglaterra, Alemania, Italia, España y en todos los países en donde se cultiva con provecho el arte de la música.—Además de sus *Estudios*, Bertini ha publicado trios para piano, violin y violoncello, serenatas, preludios, nocturnos, fantasías, variaciones, etc., y un buen *Método de piano*, obras todas que son consideradas hoy como clásicas.

Bibliografía musical.—Libro que contiene en orden cronológico la descripcion completa de todos los títulos de las obras musicales, teóricas, prácticas, históricas y filosóficas, de todos los tiempos y de todas las naciones, con los nombres del autor y editor, la forma y tamaño de la obra, y el número de volúmenes, ediciones, etc. Según la preciosa coleccion de escritores sobre la música publicada por el alemán Martin Gerbert en 1784, con el título de *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum ex variis Italiae, Galliae et Germaniae codicibus manuscriptis collecti et nunc primum publicae luce donati* (Saint Blaise, 3 vol. en 4.^o), las obras de música publicadas desde el siglo IV hasta el XV, son las que á continuación ponemos, según el orden que ocupan en la indicada obra. El primer volumen contiene:—1.^a *Pamponis abbatis Nilrie* (siglo IV).—2.^a *Monacho qua mente sit psallendum* (siglo IV).—3.^a *Institutio Patrum de modo psallendi sive cantandi*.—4.^a *De laude et utilitate spiritualium canticorum que fiunt in Ecclesia christiana seu de Psalmodia bono auctore*

sancto Nicetio episcopo Trevirensi (siglo VI).—5.^a San Isidoro de Sevilla: *Origines sive Etymologiarum libri XX, lib. III* (siglo VII).—6.^a Alcuin ó Albinus (Flacus): *Musica* (siglo VII).—7.^a Aurelio de Reomé: *Musica disciplina* (siglo IX).—8.^a Remi d'Auxerre (siglo IX).—9.^a Notker Balbulus: *Explanatio quid singule littere in superscriptione significant cantilenarum* (siglo X).—10. Notker Labeo: *Opusculum theoticum de musica* (siglo X).—11. Huebald de Saint-Amand: *De harmonica institutione*.—*Alia musica*.—*De mensuris organicearum fistularum*.—*De cymbalorum ponderibus*.—*De genisque symphonis seu consonantibus*.—*Musica Euchiridis*.—*Echola Euchiridis de arte musica* (siglo IX).—12. Regnon de Pron: *Epistola de harmonica institutione missa ad Rathbodum archiepiscopum Trevirensis* (siglo IX).—13. Saint Odon de Cluny: *Dialogus musica*.—*Regulae de Rhythmicis*.—*Quomodo organistrum constructur* (siglo IX).—14. Adelbold: *Musica* (siglo IX).—15. Bernellin: *Cita et vera divisio monochordi in diatonico genere* (siglo IX).—16. Dos anónimos: *Musica*.—*Tractatus de musica* (siglo IX).—En el segundo volumen se hallan: 1.^a Guido d'Arezzo: *Micrologus*.—*Musicae regulae rhythmicae in Antiphonarum prologum prolatae*.—*Regulae de ignota cantu*.—*Epistola Michaeli monacho de ignota cantu*.—*Tractatus correctorius multorum errorum qui sunt in cantu gregoriano in multis locis*.—*Quomodo de arithmetica procedit musica* (siglo XI).—2.^a Bernon de Reichenan: *Musica seu prologus in tonarium* (siglo XI).—3.^a Hermann Contract: *Explicatio litterarum et figurarum*.—*Versus Hermanin ad discernendum cantum* (siglo XI).—4.^a Guillaume de Birschan: *Musica* (siglo XII).—5.^a Theoger, obispo de Metz: *Musica* (siglo XII).—6.^a Arbonel escolástico: *Musica* (siglo XII).—7.^a Juan Coton: *Musica* (siglo XII).—8.^a Saint Bernard: *Tonale* (siglo XII).—9.^a Gerlando: *Fragmenta de musica* (siglo XII).—10. Eberhard de Frisange: *Tractatus de mensura fistularum* (siglo XII).—Anónimo: *De mensura fistularum in organis* (siglo XII).—11. Engalbert d'Aimon: *De musica* (siglo XIII).—12. Gilles de Zamora (Agidius): *Ars musica* (siglo XIII).—El volumen tercero contiene las siguientes obras: 1.^a Francon de Cologne: *Arts cantus mensurabilis* (según un manuscrito del siglo XIII).—2.^a Elie de Salomon: *Musica* (siglo XIII).—3.^a Marchetto de Padua: *Lucidarium in arte*

musica plana.—*Pomerium in arte musicae mensuratae* (siglo XIII).—4.^a Juan de Muris: *Tractatus de musica*.—*Summa musicae*.—*Musica theoretica*.—*Tractatus de proportionibus*.—*Ars discantus* etc., etc. (siglo XIV).—5.^a Arnoul de Saint-Gilles: *Tractatus de differentiis et generibus cantorum* (siglo XV).—6.^a Juan Heck: *Introductorium musicae* (siglo XV).—7.^a Adam de Fulde: *Musica* (siglo XV).—8.^a *Constitutiones Capelle Pontificiae* (1545).—Esta colección, que es hoy de una gran rareza, ha sido, puede decirse, el fundamento ó la base de la bibliografía de la música, pues con los datos que ella ha proporcionado se han escrito muchos de los libros y memorias que existen sobre la historia del arte de la música.

Biblioteca musical.—Reunion de obras musicales, que se conservan en algun local con el objeto de que sirvan para el estudio, y al mismo tiempo para evitar no se pierdan ni desaparezcan las glorias del arte. Las bibliotecas de música mas renombradas, son: la de la corte de Viena, que se cree sea la mas rica y considerable de todas las que se conocen en Europa, por haber sido formada por una serie de emperadores, que todos han sido amantes de la música; la de Munich, en Baviera; la del conservatorio de Paris; la del Liceo musical de Bolonia, formada de preciosidades buscadas por el infatigable P. Martin, y la del conservatorio de Londres, que contiene un gran número de partituras de la escuela napolitana de un raro mérito.

Bicolorada.—La antigua notación contenia ciertos signos ó notas, cuyo valor se determinaba según que dichas notas eran del todo negras, ó solo su mitad. Cuando eran del todo negras, conservaban simplemente sus nombres de *longa*, *maxima*, *breve*, etc.; pero cuando solo la mitad del signo era negro, le daban el nombre de *semibreve bicolorada*, etc.

Bicordatura.—Nombre que dan los italianos á la escala doble que se hace en los instrumentos de arco.

Binario.—Se dá este nombre á los compases de tiempos pares, ó sea á aquellos que pueden reducirse á partes pares, como son el 6 por 8 y el 12 por 8.—Este nombre es el contrario de la medida triple, ó sea de la medida llamada ternaria.

Binario.—Nombre que se dá á cualquier de las partes que forman el compás bina-

rio. También se aplica este nombre á la medida en general, por lo que se dice igualmente *medida binaria*.

Biografía musical.—Libro que contiene los pormenores de la vida de las obras y de los escritos de los autores ó escritores de música, compositores, cantantes, instrumentistas, concertistas, aficionados célebres, fabricantes de instrumentos, editores de música, etc., etc., con esposición de los datos y noticias que acerca de la vida y trabajos de cada uno de ellos se hallan podido adquirir. La obra mas completa que existe en este género, es la titulada: *Biographia universelle des musiciens*, publicada por Mr. Fetis, director del Conservatorio Real de Bruselas y maestro de capilla del rey de los belgas.

Bis.—Palabra latina, que se aplica á la música para hacer repetir un aire. Se encuentra, por lo general, al fin ó á la inmediación de una pieza. Cuando se halla en medio de la pieza, está por lo regular colocada al lado de las barras que indican el lugar desde donde se ha de repetir el aire.

Biscargui (GONZALVE MARTINEZ DE).—Músico español, que vivió á principios del siglo XVI. Existen suyas dos obras, con los siguientes títulos: 1.º *Entonaciones corregidas segun el uso de los modernos*, Burgos, 1511, en 4.º; 2.º *Arte de Canto llano, contrapunto y de órgano*, Zaragoza, 1512, en 8.º Este tratado fué objeto de una crítica muy severa por parte de Juan de Espinosa, en una obra publicada por este último, con el título de *Retracciones de los errores y falsedades que escribió Gonzalve Martinez de Biscargui en el arte de canto llano* (1512).

Blanca.—Nombre que se dá á la nota cuyo valor es la mitad de una redonda.

Blando.—Algunos autores antiguos designaron con este nombre el *bemol*, cuando se hallaba colocado en el si natural de una escala cuya primera nota ó tónica fuese *fa* natural.

Blaze (FRANCISCO-ENRIQUE JOSÉ, CONOCIDO POR CASTIL-BLAZE).—Nació en Cavaillon el 1.º de Diciembre de 1784. Destinado á seguir la carrera de abogado, fué enviado por sus padres á París, en 1799, para dedicarse á los estudios de dicha facultad. Su mucha afición por la música se manifestó desde sus mas tiernos años, no habiendo nunca abandonado el estudio de este arte, aun en medio de

sus estudios científicos.—Concluida su carrera de abogado fué nombrado subprefecto del departamento de Vaucluse, cuyo cargo le dejaba muy poco tiempo libre para dedicarlo al estudio de la música. Sin embargo, por aquella época sabia ya tocar varios instrumentos y habia compuesto muchas romanzas y piezas ligeras, que él mismo habia publicado, mostrando cada día mas entusiasmo por el divino arte. Pero tanto llegaron á disgustarle las ocupaciones de su cargo, que llegó un momento en que se decidió á abandonar por completo la carrera administrativa para consagrarse esclusivamente á los estudios musicales. Confiado en el porvenir, se trasladó á París con su mujer ó hijos, cuidándose mas por el camino de sus partituras y papeles de música que de todo lo demás. Llegado al foco de las artes, ó sea á la ciudad en donde todos los artistas se eclipsan y se confunden unos con otros, Castil-Blaze se dió á conocer con algunas representaciones de óperas extranjeras, que él habia traducido y arreglado á la escena francesa, como el *Don Juan*, de Mozart, y además con un libro que publicó con el título de *l'Opera en France* (París, 1820, 2 vol. en 8.º). Hombre de ingenio y escritor fácil y atrevido, Castil-Blaze comenzó á poco de su llegada á París á escribir la crónica musical del periódico titulado *Journal des Débats*, en cuya ocupación dió á conocer sus grandes facultades de crítico severo, justo é imparcial. Castil-Blaze puede ser considerado como el fundador de la crítica y literatura musical en Francia, pues á su época habia aun en el vecino imperio muy poca ó ninguna afición por leer libros sobre la música. Mr. Fetis, al hablar de este literato-músico, dice en su biografía universal: «Sean cuales fueren los progresos que pueda haber hecho en Francia el arte de escribir ó tratar sobre la música en los periódicos, no debe olvidarse que Castil-Blaze ha sido el primero que lo ha naturalizado en el país. • En 1821 Castil-Blaze publicó su *Diccionario de música moderna*, obra de gran mérito y la mas conocida de todas las que ha publicado despues. En 1825 se hizo una segunda edicion de esta obra, y mas tarde Mr. Mees, profesor de música en Bruselas, hizo una reimpression del *Diccionario de música* de Castil-Blaze, precedida de un *Abregé historique sur la musique moderne*. (Bruselas, un volumen

en 3.º, 1828). Además de la crónica del *Journal des Débats*, Castil-Blaze ha escrito durante muchos años en los periódicos franceses el *Constitutionnel*, la *Revue de Paris*, el *Ménestrel*, la *Revue et Gazette musicale de Paris*, el *Magasin pittoresque*, y otros, en donde ha publicado multitud de artículos crítico-musicales, que han contribuido á formar en Francia el buen gusto por la buena música y á establecer el tecnicismo y la verdadera manera de escribir sobre música.—En 1852 publicó dos obras, llevando por título la una *Chapelle musicale des Rois de France* (Paris, Paulin, un vol. en 12), y la otra *La Danse des Ballets depuis Bacchus jusqu'à mademoiselle Taglione* (Paris, Paulin, un vol. en 12). Estos dos volúmenes fueron formados de artículos que el autor había publicado por los años de 1829 y 1850, en los tomos IV y VII de la *Revue de Paris*. Castil-Blaze publicó además un gran número de obras de literatura musical y de composiciones musicales, que le granjearon, tanto en Francia como en el extranjero, un gran renombre como escritor de música y como compositor. A la prodigiosa actividad de Castil-Blaze, hay que agregar el trabajo que se tomaba de ser editor de sus propias obras y de las de los compositores cuyas obras tradujo; así es, que él mismo hacía los arreglos para el piano y para los demás instrumentos, disponía las planchas para el grabado, escogía el papel, corregía las pruebas, llevaba los libros de contabilidad y la correspondencia universal, sin haber tenido nunca nadie que le ayudase en sus trabajos.—Castil-Blaze murió el 11 de Diciembre de 1857 de una enfermedad repentina, que lo llevó al sepulcro en muy pocos días.

Boca.—Nombre de la abertura horizontal que tienen los tubos de órgano en su parte inferior, destinada á la salida del aire.

Boca (POSICION DE LA).—La posición de la boca para la emisión de la voz influye mucho en la calidad y en el timbre del sonido. Es necesario que dicha posición sea todo lo más natural posible, procurando no abrirla demasiado, ni cerrarla mucho tampoco; al mismo tiempo es indispensable que el movimiento de los labios al pronunciar las palabras, y particularmente las letras consonantes *p* y *m*, no sea tan fuerte que haga variar la claridad y pureza de la voz.

Bocal.—Parte accesoria de ciertos instru-

mentos de viento, como son el fagote, el trombon y otros, la cual sirve para emitir el viento al instrumento. Esta parte varía de forma y de tamaño según la estructura del instrumento, y en ella se halla siempre la embocadura ó el orificio por donde se introduce el aire.

Bocherini (LUIS).—Compositor de música, nacido en Lucques el 14 de Enero de 1740. Un gusto invencible por el violoncello le hizo dedicarse desde muy joven al estudio de este instrumento, habiendo adquirido una gran agilidad y un mecanismo perfecto. La gran afición y el gusto que siempre mostró Bocherini por el violoncello, parece influyeron en el estilo de sus quintetos, cuyas formas indican una tendencia hacia ciertas complicaciones y dificultades en la parte del bajo, que aunque demuestran un gran conocimiento del instrumento, han sido, sin embargo, un inconveniente para que su música se haya popularizado. La naturaleza lo había dotado de tan excelentes disposiciones para la música, que su padre, músico también de cierto mérito, se apresuró á enviarlo á Roma con el objeto de que aprendiese el arte de la composición. Vuelto á su país después de haber permanecido en Roma algunos años instruyéndose en la armonía y contrapunto, hizo conocimiento y ligó estrecha amistad con el violinista Manfredi, habiendo convenido con este trasladarse á España con el objeto de probar fortuna. Después de haber recorrido ambos artistas algunas ciudades de Italia, en las que se hicieron admirar como instrumentistas y compositores, Bocherini llegó solo á España, en cuyo país lo primero que hizo fué dedicar un libro de tríos al príncipe de Asturias, que por aquel entonces lo era el hijo del rey Carlos III. Después compuso un concierto *á piu strumenti obbligati*, que fué ejecutado ante la corte de Madrid. Qué efecto produjeron estas composiciones en el ánimo de Carlos III y de su hijo, es lo que no se puede saber á punto fijo; pero lo que sí es indudable, es que el gran compositor no obtuvo la distinción debida á su talento, y que ni el rey ni el presunto heredero hicieron gran cosa por proteger al artista. El que reparó algun tanto esta falta fué el infante D. Luis, hermano de Carlos III, que se constituyó en protector de Bocherini, habiéndole dedicado este en 1769 seis cuartetos, en cuya portada puso

Bocherini su nombre con el título de *compositore é virtuoso di camara di S. A. R. Don Luigi, infante d'Ispagna*. Todos los manuscritos del autor reproducen invariablemente este título en la portada hasta la muerte del príncipe, acaecida el 7 de Agosto de 1785.—Desde esta época comienza para Bocherini una serie no interrumpida de contrariedades y disgustos, que contribuyeron á hacer desgraciada la vida de un hombre de verdadero genio, que hubiera podido influir de una manera favorable en los destinos de la música española, si hubiese hallado en nuestro suelo aquella acogida y aquella protección que príncipes de otros países dispensaron siempre á artistas extranjeros. La emulación, la envidia, la malevolencia y la tendencia del espíritu humano á crear y poner impedimentos á los progresos del genio, se ensañaron en Bocherini de tal modo, que este artista, dotado de todas las apreciables cualidades de un hombre de superior talento, se vió reducido á una posición menesterosa, habiendo muerto casi en la indigencia el 28 de Mayo de 1805, á la edad de sesenta y cinco años.—La originalidad y la fecundidad extraordinaria de este artista, le hicieron producir un número inmenso de composiciones instrumentales, que han inmortalizado su nombre en un género de música que fué cultivado por genios de primer orden, como Mozart, Haydn y Beethoven. Sus quintetos, su trios, sus cuartetos y todas sus obras de música de salón, que ascienden á mas de trescientas, son de un estilo y de una belleza seductora para aquellos que saben comprender bien todo el mérito de este género de composiciones. Bocherini fué hombre de un talento fino y delicado, segun se vé en la expresión de sus obras, impregnadas todas del mas alto sentimiento melódico.

Bocina.—Especie de trompeta que usan los marinos para emitir la voz á una gran distancia.

Bohemia (LA MÚSICA EN).—La Bohemia ha producido un gran número de compositores y de ejecutantes de primer orden.—La música fué cultivada en este país, así como las demás artes y la literatura, desde los siglos XV y XVI, en que se formaron congregaciones ó sociedades por todas las poblaciones de Bohemia, con el noble objeto de aumentar el esplendor del culto divino por medio del canto. Bajo el reinado de Rodol-

fo II, la música comenzó á progresar en aquel país, habiendo formado este rey una magnífica capilla, compuesta toda de artistas italianos y bohemios.—Pero la época en que principió verdaderamente á florecer la música en Bohemia, comienza á la expulsión de los protestantes, bajo el reinado de Fernando II y Fernando III. Por aquel entonces, cada convento, cada parroquia, tenía posesiones, cuyo producto era destinado á mantener la música religiosa.—En los colegios y en los seminarios, la música formaba la parte principal de los placeres y del recreo.—Los medios para aprender la música no faltaban en ninguna parte; hasta en las pequeñas villas había un maestro de escuela encargado de enseñar la música.—En fin, puede decirse que este país ha sido uno de los que más han cultivado este arte y donde mas ha florecido la música; así no debe extrañarse que la Bohemia haya producido genios como los de Gluk, Benda, Stamitz, Weber, y otros, que son la gloria del arte musical.—Unos de los más bellos conservatorios de Europa, y en el cual se han formado algunos de los grandes genios que ha producido este país, se encuentra en Bohemia, en la ciudad de Praga.

Boleras.—Aire característico de España, el cual es de danza y de canto al mismo tiempo, y está en medida ternaria. Las boleras se acompañan por muchos instrumentos, ó bien por una sola guitarra ó violín.—Este aire, de una gracia particular, caracteriza mucho á ese género de música española rítmico y cadencioso, y que expresa particularmente la alegría, la voluptuosidad y el gracejo de los hijos de Andalucía.

Bolero.—Pieza de música calcada sobre el aire de boleras y con unos cortes y unas formas mas desarrolladas y mas adecuadas al canto que no al baile. Generalmente estas piezas se emplean en la música teatral en aquellos pasajes que figuran escenas alegres con personajes que representan andaluces ó gente alegre y animada.

Bomba.—Mecanismo que tienen ciertos instrumentos de viento, como la flauta, el cual sirve para bajar ó subir su entonación, alargando mas ó menos el tubo.

Bombarda.—Juego del órgano, que imita el sonido de un instrumento antiguo, que se usó mucho en los siglos XVI y XVII, y que llevaba el mismo nombre. La bombardita era un

instrumento de la especie del oboe, el cual tenía seis agujeros para los dedos, varias llaves, y se tocaba con caña.

Bombardino.—Instrumento grave de metal, de la familia del trombon, con pistones ó cilindros, y sin llaves. Su estension es desde *fa*, una octava por bajo del pentágrama, clave de *fa*, hasta *re* por cima del pentágrama en la misma clave. Este instrumento, cuyo sonido es muy fuerte, no se presta mas que á sucesiones de un movimiento moderado; pero produce buen efecto en las grandes orquestas, cuando los instrumentos de viento y metal dominan.—Hay varias especies de bombardinos, que difieren en el tamaño, y cuyo destino es tocar en otros tantos tonos diferentes.

Bombix.—Nombre griego de la antigua zampoña.

Bombo.—Instrumento de percusion el mayor de todos, y cuyo sonido se oye á mayor distancia.—De este instrumento se abusa hoy hasta el punto de desnaturalizar la música á fuerza de meter ruido. Antiguamente se llamaba bombo á la repetición de una nota en un mismo grado.

Bomby-kas.—Nombre griego de las llaves de los instrumentos de viento.

Boquilla.—La boquilla en los instrumentos de viento es la parte destinada á apoyar en ella los labios para la emisión del aire. La materia y la forma de esta parte, varía segun la estructura del instrumento. En los instrumentos de metal, suele ser de latón, plata, marfil ó cuerno.

Bordado.—Es el adorno ó variación que se dá á un canto, cuando el que ejecuta agrega ciertas notas para dar mas realce á aquellos pasajes simples de una melodía, haciendo brillar así la ligereza y flexibilidad de la garganta ó de los dedos. Nada demuestra tanto el buen ó mal gusto de un artista, como la manera de bordar un canto. También se llama *bordado* en la composición, á cierto diseño melódico entresacado de la armonía, y que sigue á la melodía principal al par que el acompañamiento.

Bordon.—Se dá este nombre á las cuerdas de tripa ó seda, guarnecidas de un hilo metálico, como el *sol* ó 4.^a cuerda del violín, la 4.^a y 5.^a cuerda de la viola y violoncello, y las tres cuerdas mas graves de la guitarra. En el piano los bordones son cuerdas de acero en-

filadas con hilo ó platina de cobre, segun el grueso que exija la gravedad del sonido.

Bordon.—Nombre de uno de los tubos de la gaita, que produce un solo sonido, formando como un acompañamiento ó pedal continuo al canto del instrumento.

Bravo.—Esclamación que expresa la admiración que causa un artista que sobresale en el canto ó en la ejecución de algun instrumento. Los italianos tienen la costumbre de gritar en el teatro cuando algun instrumento de la orquesta se distingue en algun pasaje: *bravo la vida! bravo il fagotto!* Cuando el pasaje indica la ciencia ó la inspiración del compositor, suelen esclamarse: *bravo Rossini! bravo Cimarosa! bravo Donizetti! bravo Verdi!*

Bravura (aire de).—El aire de bravura es aquel en que se encuentran pasajes de mas ó menos dificultad, que deben ser ejecutados con el mayor brio y desenvoltura. Estos aires están destinados generalmente á hacer brillar todas las facultades de un cantante. También se dice *aire de bravura*, género de *bravura*, por oposición al género sencillo ó *cantabile*.

Bravura (con).—Indica que se ha de ejecutar con fuerza y decisión.

Breaneo (luis de).—Guitarrista español, contemporáneo de Marseune, y del cual habla este autor con elogio en su tratado de instrumentos *Harmonie universelle*. Hay de este artista un método para guitarra, con el siguiente título: *Método muy facilísimo para aprender á tañer la guitarra á lo español*: Paris, Pierre Ballard, 1826, en 8.^o

Breve.—Nombre de una antigua figura de música, cuyo valor es el de dos semibreves.

Brillante.—Esta palabra es de un uso frecuente en el lenguaje técnico de la música. Suele indicar la perfección de una obra, y así se dice *música brillante*, *ejecución brillante*. Se une también á las palabras que indican el movimiento ó aire de una pieza, como *allegro brillante*, que dá á entender una ejecución resuelta y vigorosa. También se dice éxito brillante, representación brillante, concierto brillante.

Brio (con).—Se dice *allegro con brio*, para dar á entender una ejecución muy animada y enérgica.

Brioso.—Esta palabra indica menos fuerza en la ejecución que el *allegro con brio*.

Brito (estéban de).—Músico español, que vivió por los años de 1625. Fué maestro de

capilla, primero en Badajoz y despues en Málaga. En la biblioteca del rey de Portugal se hallaban las siguientes obras de su composicion: 1.ª, *Tratado de música*, manuscrito número 513; 2.ª, *Moteles á cuatro, cinco y seis voces*, núm. 569; 3.ª, *Motete: Exurge Domine, á cuatro voces*, núm. 609; 4.ª, *Villancicos de Navidad*, núm. 697.

Bros (o. JUAN).—Compositor español, nacido en Tortosa el año 1776, en cuya catedral aprendió la música siendo niño de coro. Estudió la composicion en Barcelona con el maestro Queralt, habiendo obtenido primeramente por oposicion el magisterio segundo de la capilla de Santa María del Mar, y despues la plaza de organista de San Severo, en la misma ciudad. En 1807 ganó por oposicion el magisterio de Málaga, que renunció, aceptando el de Leon, para el cual fué nombrado. En 1817 fué nombrado maestro de la catedral de Oviedo, cuya plaza renunció tambien por aquel entonces, permaneciendo en Leon hasta que motivos políticos le obligaron á abandonar esta ciudad. En 1834 volvió á ser nombrado para la catedral de Oviedo, en cuya iglesia permaneció hasta su fallecimiento, acaecido en 12 de Marzo de 1852, á la edad de setenta y seis años.—Entre las muchas obras que ha dejado, las que le dieron mayor crédito fueron: tres *misereres* y *lamentaciones* que compuso en Leon, y un *Te Deum*, *Oficio de difuntos* y otro *miserere*, que hizo en Oviedo. En lo que mas se ha distinguido este maestro ha sido en el género fugado, que maneja con grande habilidad, demostrando ser un compositor de verdadero saber y talento.

Broschi (CARLOS).—Cantante de gran fama y nombradía, conocido generalmente por el nombre de *Farinelli*. Nació en Andria el 24 de Enero de 1705. Su padre le enseñó los primeros rudimentos de la música, y despues pasó á la escuela de Porpora, de cuyo maestro fué el mas célebre y distinguido discípulo. Su voz maravillosa, la pureza de su timbre y su fácil y brillante ejecucion, hicieron que llamase bien pronto la atencion de los mas famosos y distinguidos artistas y aficionados de su tiempo, que vieron aparecer en el nuevo cantante uno de los primeros destellos de esa famosa escuela de canto italiana, que tan grandes artistas ha dado al mundo musical. A los quince años (en 1720) se

hizo oír Farinelli por la primera vez en público en la ópera *Angélica y Medoro*, de Metastasio, cuya obra fué tambien la primera que dió á luz este ilustre poeta, que contaba por aquel entonces solo quince años de edad. Esta circunstancia del primer *debut* de ambos jóvenes, y á una misma edad, hizo que se liasen en una estrecha é íntima amistad, que nunca se desmintió, y que duró tanto como duraron sus vidas.—Farinelli pasó despues á Roma en compañía de su maestro Porpora, que fué contratado al teatro Alberti para escribir la ópera titulada *Eumene*. En esta obra fué en la que Farinelli, célebre ya en toda la Italia Meridional, en donde era conocido por *Il Ragazzo* (el niño), se dió á conocer en Roma, escitando un gran entusiasmo entre todas las clases de la sociedad. Habia por aquella época en Roma un alemán que tocaba la trompeta, y que gozaba de una gran celebridad por el extraordinario mérito de los sonidos dulcísimos que sacaba de este instrumento, tan duro de por sí. Los empresarios del teatro Alberti aconsejaron á Porpora escribiese un aria para su discípulo, con acompañamiento de trompeta obligada; el compositor convino en ello, y desde aquel momento se entabló una especie de lucha ó competencia entre el *virtuoso* y el célebre cantante. El aria del maestro Porpora comenzaba por una nota muy alta, sostenida mucho tiempo y seguida de un *ritornelo*, que era despues repetido por la voz. La trompeta produjo esta nota con gran suavidad y dulzura, desenvolviéndola por medio de una progresion casi imperceptible, hasta llegar á un grado de fuerza excesivo, y volviendo despues á disminuirla insensiblemente hasta hacer el sonido casi imperceptible al oído. La fuerza de aliento que se necesitaba para esto, y el gran esfuerzo del ejecutante para sostener un sonido de esa manera, hizo que el público dudase de que Farinelli pudiese con su voz dominar ó eclipsar de algun modo el efecto producido por la trompeta. Pero cuando llegó el momento del cantante, Farinelli, á quien la naturaleza y el arte habian dotado de la mas pura y admirable emision de voz, tomó la misma nota de la trompeta, y con una dulzura, una suavidad y un timbre tan limpio, claro y sonoro, la fué desarrollando con tal arte y maestría, y sosteniéndola tan largo tiempo y con tanta intensidad, que parecia

imposible que aquel efecto prodigioso se pudiese obtener por medios naturales. Una explosión de aplausos y gritos de admiración acogieron este fenómeno vocal, interrumpiendo á Farinelli, que continuó la frase melódica del ritornelo, introduciendo unos adornos tan bellos y unos rasgos tan brillantes y tan seductores para el oído, que nunca se habían oído hasta entonces. El vivo entusiasmo del público, que casi rayaba en frenesí, hizo que Farinelli oscureciese por completo á su contrincante el instrumentista, declarándose este enteramente vencido.—La reputación de Farinelli como un cantante de extraordinarias facultades se consolidó desde aquella época, estendiéndose su fama por todo el mundo musical. En Viena, Venecia, Nápoles, Placencia, Parma, y en todos los principales teatros de Italia y del extranjero en donde se hizo oír, en todas partes obtuvo inmensos triunfos, oscureciendo con su desmesurado talento el brillo de los cantantes de mas renombre de su época, como Grizzi y Nicolini, y otros que desaparecieron ante aquel astro radiante del arte del canto.—Farinelli, sin embargo, recargaba demasiado la melodía por medio de adornos, trinos y grupetos de todo género, que introducía con frecuencia en el canto, habiendo esto dado lugar á que algunos críticos le hayan considerado como un cantante de gorgeos y *floriturus* nada mas, Pero lo cierto es que todos convienen en que fué un cantante de facultades asombrosas y que llamó la atención del mundo entero, habiéndose grangeado una gran posición y el aprecio de algunos monarcas, como el de Felipe V, de quien Farinelli llegó á ser favorito de gran influencia. Este cantante llegó á gozar en la corte de España, bajo el reinado de Felipe V y de su sucesor Fernando VI, de tal aprecio y consideración, que llegó á inmiscuirse en los asuntos políticos, teniendo frecuentes conferencias con el ministro español La Ensenada y con los principales diplomáticos de Europa de por aquel entonces, que lo consideraban tanto ó mas que á los ministros del rey.—Farinelli permaneció en la corte de España por espacio de mas de veinticinco años, gozando de toda clase de honores y distinciones, pero apartado enteramente del teatro y sin presentarse nunca á cantar en público. Su magnífica voz no se dejaba oír sino bajo los artesonados techos

de sus régios protectores, de quienes alejaba el hastío y la melancolía con la dulzura de su canto. Existencia feliz y llena de atractivos, Farinelli era en la corte de Fernando VI como una especie de niño mimado, que á su vez tenía que contentar á los monarcas, no solo con la belleza de su canto, sino con el graciejo, la animación y la amabilidad de su trato. De aquí el que, á pesar de su carácter noble y elevado, se volviese como una especie de bufón, destinado á solazar y alegrar el ánimo de los monarcas.—Todos los historiadores de la música se ocupan mucho de este célebre cantante, que ha hecho época en los fastos del arte del canto, y narran mil anécdotas curiosas acerca de la vida de este hombre singular. El célebre historiador Burney, que visitó á Farinelli en Italia en 1771, después de su larga permanencia en la corte de España, cuenta que el ilustre cantante vivía en aquella época en un suntuoso palacio, que él mismo había hecho construir en las inmediaciones de Bolonia, en donde pasaba la mayor parte del día contemplando los retratos de Felipe V, de Isabel y de Fernando VI. sumido en un profundo silencio, ó bien derramando lágrimas. Por aquel entonces ya no cantaba, y solo se distraía alguna que otra vez tocando la viola de amor ó el clave. Poseía una colección de pianos y claves, que tenía en gran estima. El que mas prefería de estos instrumentos, era un piano construido en Florencia en 1750, y al cual había dado el nombre de *Rafaél d'Urbano*. El que estimaba mas después de este, era un clave que le había sido regalado por la reina de España, y al cual llamaba *Corregio*: otros tenía con los nombres de *Ticiano*, *Guido*, etc. Una gran cantidad de cuadros de Murillo adornaban los salones de su suntuosa morada, así como los retratos de aquellos príncipes cuyos favores había gozado. Tenía los retratos de dos emperadores, de una emperatriz, de tres reyes de España, de un príncipe de Saboya, de un rey de Nápoles, de una princesa de Asturias, de dos reinas de España y del papa Benoit XIV. Tenía varios retratos suyos, entre ellos uno pintado por su amigo Amicucci, y el de la célebre cantante Faustina.—Este artista extraordinario murió el 15 de Julio de 1782, á la edad de setenta y siete años.

Bucsen.—Especie de trombon, que se usaba comunmente en las músicas militares. No

diffiere del trombon ordinario sino en el pabellon ó campana, que tiene la forma de una serpiente. El sonido de este instrumento es mas suave y dulce que el del trombon.

Bufo (ÓPERA BUFA).—Es el nombre que se dá á cierta clase de drama lírico, en oposicion con el género sério. El carácter de la *ópera bufa* es la alegría, la malicia y la travesura, espresadas por medio de la música en situaciones ó escenas propias y adecuadas á hacernos ver la ligereza y volubilidad de las pasiones humanas. La *ópera bufa* puede ser una obra de mucho mérito y trabajo con relacion á la ciencia y conocimientos que el compositor pueda demostrar en ella; pero por lo regular el género de música que se emplea en esta composicion es siempre de un estilo fácil y sencillo, que se aviene con la espresion tambien llana y simple de esta clase de obras. En Italia puede decirse que cada comarca ó cada pueblo tiene su género bufo peculiar, en el cual se emplea ó se hace uso del dialecto popular. Milan tiene su *Jirotana*; Venecia tiene la llamada *Scuramouche*, la *Brighella* y el *Pantalon*; Florencia tiene el *Fiorentino*; Roma la *Bergamasca*; Nápoles tiene dos géneros, el uno para la ópera cómica, llamado *Lazzaroni*, y el otro para la comedia y el melodrama, llamado el *Pulchinel*. Los cantantes que en Italia ejercen este género bufo del pueblo, que á veces raya en lo mas bajo y chocarrero, no tienen residencia ni lugar fijo y vagan de un punto á otro, siendo raro ver á unos mismos cantantes un año entero en la misma poblacion.

Bufo.—Dáse este nombre al cantante que desempeña un papel alegre ó jocoso en la llamada ópera cómica. En Italia se subdivide este carácter en *buffo primo*, *buffo secondo é terzo*, *buffo nobile*, *di mezzo carattere*, *caricato*, y *buffo cantante é cómico*. Estas denominaciones indican los diferentes papeles que representan, así como la estension y timbre de cada voz y las diversas situaciones cómicas que tienen que desempeñar. En España se ha introducido últimamente este género, que antes no existia sino en la zarzuela ó en la antigua tonadilla, creándose un espectáculo servilmente imitado del *vaudeville* francés, y que está en contraposicion con el verdadero estilo de nuestra música popular y hasta con nuestras costumbres.

Buonacordo.—Nombre antiguo de una

especie de clave, cuyo teclado se componia de pequeñas octavas, que podian adaptarse á los pequeños dedos de los niños.

Burney (CÁRLOS).—Doctor en música, nacido en Shrewsbury en el mes de Abril del año 1726. Los primeros elementos de su arte le fueron enseñados por un organista de la catedral de Chester, llamado Baker, y un cuñado suyo, maestro de música en Shrewsbury, le enseñó las primeras nociones de armonía.—A la edad de diez y ocho años fué enviado á Londres y puesto bajo la direccion del doctor Arnold. Apenas hubo concluido sus estudios con este célebre compositor, cuando fué nombrado organista de la iglesia Saint-Denis, en *Teuchurch-Street*. Tambien fué colocado como instrumentista en el teatro de Drury-Lane, para el cual escribió una pequeña ópera cómica, titulada *Robin Hood*, que no obtuvo éxito. En el año siguiente compuso para el mismo teatro la pantomima de la reina Mab (*Queen Mab*), que fué mejor acogida. Pero Burney no obtenia de estos trabajos sino un interés muy escaso, y sus medios de existencia no estando bien asegurados, vióse obligado á abandonar á Londres, trasladándose á Lynn, en el condado de Norfolk, en cuyo lugar le fué ofrecida una buena plaza de organista. En este último punto permaneció por espacio de mas de nueve años, habiendo concebido allí el plan de una historia general de la música, para la cual hizo grandes estudios y comenzó á reunir materiales. Sus deberes como organista no le impedian el hacer de vez en cuando escursiones á Londres, con el objeto de hacer grabar sus composiciones. Solicitado por sus amigos, se fijó, por último, definitivamente en aquella capital, en donde hizo imprimir en 1766 varios conciertos para piano, habiendo compuesto para el teatro Drury-Lane una pieza, titulada *The Cuningman* (El hombre listo), traduccion del *Devin du Village* de J. J. Rousseau. Esta obra no obtuvo tampoco éxito alguno, sin embargo de que la música era, según dicen, en extremo agradable. Hacia esta época fué cuando la universidad de Oxford le confirió el grado de doctor en música. En 1770 hizo un viaje por Francia é Italia con el objeto de recoger materiales para su historia de la música.—A su vuelta á Inglaterra en 1771, publicó las memorias de su viaje, y al año siguiente, habiendo recorrido la Alemania, los

Países-Bajos y la Holanda, publicó en 1775 otras memorias con las observaciones y datos que habia recogido. El resultado principal de estos viajes fué el ir reuniendo una preciosa coleccion de libros y manuscritos antiguos sobre la música, los cuales le sirvieron de base para la formacion de su historia general de la música.—Este sábio escritor músico dió á luz varias obras de literatura musical de relevante mérito, siendo la principal de todas y la que mas fama y nombradía ha dado á su nombre, la titulada *A general History of music, from the earliest ages to the present period to, which is prefixed á dissertation on the music of the ancients* (Historia general de la música desde los tiempos mas remotos hasta nuestros días, precedida de una disertacion sobre la música de los antiguos); Lóndres, 1780-1783, 4 vol. en 4.º.—Esta obra contiene la historia de la música de los pueblos de la antigüedad hasta el nacimiento de Jesucristo; el resumen de todos los acontecimientos relativos al arte desde el principio de la era cristiana hasta la mitad del siglo XVI; la historia de la música en Inglaterra, Italia, Francia, Alemania, España y los Países-Bajos, y muchos datos acerca de la historia de la música profana y religiosa desde su origen hasta el siglo XVIII.—Burney murió el 12 de Abril de 1814, á la edad de ochenta y cuatro años.—Una hija suya, madame d'Arbay, publicó en 1852 unas memorias sobre la vida y trabajos de su padre.

Busby (tomás).—Doctor en música, nacido en Lóndres en el mes de Diciembre de 1755. Despues de haber sido discípulo de Jonhatan Battisihl por espacio de cinco años, fué nombrado organista de Santa Maria (Newington in Surry) en 1780.—Pocos años despues, el

doctor Arnold le dió el encargo de escribir la parte histórica de su diccionario de música, que fué publicado en 1786. En 1788 dió principio á la publicacion de una coleccion de música sagrada, compuesta de las obras de los mejores autores, y en la cual insertó algunos trozos de su composicion. Esta coleccion, titulada *The divine armonist*, fué favorablemente acogida por parte del público.—Este éxito animó á Busby á publicar otra segunda coleccion, compuesta de las mejores canciones inglesas, con el título de *Melodia Britannica or the beauties of british songs*; pero esta coleccion, no habiendo tenido el éxito de la primera, cesó á poco de su aparicion.—En 1799 hizo ejecutar un oratorio, titulado *The Prophecy* (La Profecía). Este ensayo fué seguido de la oda de Gray sobre los progresos de la poesia puesta en música; de la de Pope para el día de Santa Cecilia y de *Comala*, poema estraido de Ossian. En 1800, Busby dió á luz un diccionario de música (*A musical Dictionary*); Lóndres, 1800, un volumen en 12.º En el mismo año compuso la música de una ópera, titulada *Joanna*, que no obtuvo el favor del público.—Por la misma época fué admitido á tomar el grado de doctor en música en la universidad de Cambridge.—Otras muchas obras, tanto de música práctica como de literatura musical, escribió este músico inglés, siendo entre ellas la mas notable la titulada *A general History of music from the earliest times to the present* (Historia general de la música desde la antigüedad hasta nuestros días); Lóndres, 1819, dos vol. en 8.º—Busby murió el 28 de Mayo de 1858.

Busca-tibia.—Instrumento antiguo, que tenia la forma de nuestra corneta y era construido de osamentos de animales.



CAB

C.—Esta letra se emplea en la escritura musical para indicar la medida á cuatro tiempos. Si se encuentra atravesada por una línea perpendicular, indica la medida á dos tiempos.—Cuando en la llave de un cánon á dos partes se encuentra una C simple y una C con barra, colocadas la una sobre la otra, indican que una de las partes debe ejecutar el canto tal como está escrito, y que la otra ha de dar á todas las notas, pausas y demás signos doble valor del que representan.—La C colocada fuera del pentágono significa canto.—Si se encuentra fuera del pentágono acompañada de una B, significa *col basso*.

C.—Indicaba en la antigua escala del canto llano, formada por San Gregorio, el tercer sonido de dicha escala, correspondiente al sonido que hoy llamamos *do*.

C, sol fa ut.—Se llamaba así en el antiguo solfeo al *ut*, segun que se cantaba por las tres propiedades de *natura*, *bemol* ó *becuadro*.

Cabaletta.—Dáse este nombre al segundo tiempo de las arias italianas, ó sea al *allegro*. Su ritmo suele ser marcado y el género de música muy brillante.

Caballote.—Dáse este nombre á una especie de barra de cierta forma que contiene el piano en la tabla de armonía, y sobre la cual pasan las cuerdas, separadas por pequeñas puntas de alambre.

Cabezon (DON FÉLIX ANTONIO).—Célebre maestro español y clavicordista de cámara del rey Felipe II, nacido en Madrid en 1510 y muerto en la misma villa el 24 de Marzo de 1566, á la edad de cincuenta y seis años. El rey Felipe II tuvo en tanta estima á este insigne maestro, que á la muerte de Cabezon hizo erigir el monarca un monumento á su memoria, el cual fué colocado en la iglesia de San Francisco el Grande de Madrid, con el epitafio siguiente:

CAC

*Hic situs est Felix Antonius ille sepulchro,
Organici quondam gloria prima chori:
Cognomen Cabezon eur eloquar? inclyla cuando
Fama ejus terras, spiritus astra colit.
Occidit, heu! tota Regis plangente Philippi
Aula: tam rarum perdidit illa decus.*

Este maestro dejó una obra muy notable, con el título de *Libro de música para tecla, arpa y rihuela*, cuya obra contiene cosas muy raras y curiosas acerca de la manera de tañer los instrumentos de su época. También escribió un tratado de composición, con el título de *Música teórica y práctica*, cuyos ejemplares han llegado á ser muy raros.—Cabezon fué tenido en su época por un clavicordista de gran mérito, á juzgar por lo que se lee en una crónica del viaje del príncipe D. Felipe á Génova, escrita por el cronista de aquella época, Juan Calvete de Eureda, y en la cual llama á Cabezon «otro Orfeo de nuestros tiempos.» En la pág. 48, al dar cuenta de la llegada á Génova, dice el citado cronista: «Llegado el príncipe á la iglesia Mayor, fué recibido con una solemne posesion de la clerezia. Estaban á la puerta esperándole el príncipe Doria y los de la Señoría; celebróse la misa de pontifical. Oficiáronla los cantores y capilla del príncipe, con gran admiracion de todo el pueblo de ver la solemnidad con que se hacia, y con tan divina música y de tan escogidas voces, y de oír la suavidad y estrañeza con que tocaba el órgano el único en este género de música, Antonio de Cabezon.»

Cabo de coros.—Corista que dirige á los demás en el canto, y el cual se escoge de entre los mas hábiles y adiestrados en la profesion.

Cachucha. Aire de danza puramente español y en medida ternaria, el cual es de un carácter gracioso, que agrada sobremedera

cuando se baila acompañado de las castañuelas.

Cacofonia.—Union discordante de muchos sonidos mal combinados y mal dispuestos.—Esta palabra deriva del griego *cacos* malo y *phoné* sonido. En el siglo XII, aunque no se conocia la armonia ó la combinacion múltiple y agradable de los sonidos, se encuentran, sin embargo, manuscritos de aquella época, en los que se ven ciertas sucesiones dispuestas de tal modo, que es una completa cacofonia. Los compositores de dicha época creian haber hecho algo de bueno cuando escribian una sucesion de sonidos á distancias de quinta, todo lo contrario y opuesto á las reglas de la buena armonia, tal cual como hoy se comprende esta ciencia. Estas sucesiones de quintas solian ir tambien acompañadas de la octava, que marchaba igualmente formando una cuarta sobre la quinta. No se concibe cómo habria oidos que pudiesen soportar tal género de música. A esta época se le ha llamado época de la cacofonia musical.

Cadencia.—Se dá el nombre de cadencia á la terminacion de una frase musical por medio de un reposo. Esta terminacion está sujeta á varias modificaciones, de las cuales resultan las diversas clases de cadencias. Hay, pues, la *cadencia perfecta*, que consiste en formar dicho reposo por medio de la resolucion del acorde de la dominante en el de la tónica. La *cadencia plagal*, resolviendo el acorde del cuarto grado sobre el de la tónica. La *cadencia imperfecta*, resolviendo el acorde invertido de la dominante sobre el de la tónica. La *semicadencia*, yendo de la tónica á la dominante. La *pequeña cadencia*, resolviendo la tónica sobre el cuarto grado, ó bien resolviendo sobre la tónica un acorde de séptima disminuida, ó cualquier otro que no sea de los anteriormente dichos. La *cadencia interrumpida*, que consiste en hacer presentir al oido la cadencia perfecta por medio del acorde de la dominante, pero resolviendo este último en un acorde lejano al tono en que esté la pieza.

Cadencia.—La suspension ó prolongacion que se hace algunas veces de la penúltima nota de una frase musical ó de una *fermata*. Esta palabra en este sentido no está en uso entre los inteligentes, y solo la usan cierta clase de aficionados ó los que no entienden de música.

Cadenciosa.—Música cadenciosa es aquella cuyo ritmo es bien marcado y cuyas terminaciones ó cadencias se hacen sentir bien por medio del fraseo correcto y de la marcha propia y natural de los sonidos que componen la melodía.

Cactano (FR. LUIS DE).—Monje portugués, nacido en Lisboa en 1717.—Ha dejado una obra, titulada *Corona seraphica de puras et fragantes flores pelo ardente affecto dos frades menores da provincia de Portugal para com summa melodia ser offerciada emaccao de graças nos coros Franciscanos, no das mais religioens sagradas todas amantes da pureza Mariana*: Lisboa, officina Joaquiniana da musica, 1744.

Calnofrica.—Especie de arpa que se toca por medio de un teclado. Este instrumento fué inventado hace algunos años en Viena por Mr. Rælling.

Caja viva.—Dáse este nombre al tambor usado en las bandas y en los ejercicios militares.

Caja de música.—Nombre que se dá á ciertos pequeños instrumentos, compuestos comunmente de un cilindro giratorio cruzado de puntas, las cuales hacen vibrar láminas metálicas, produciendo un cierto número de aires por medio de una cuerda ó resorte que pone en movimiento al cilindro. Las hay de diversos tamaños y algunas muy grandes, que imitan diversos instrumentos.

Caláchon.—Pequeño instrumento, que tiene la forma de un laúd, de mango largo, con dos cuerdas, que se pulsan con los dedos ó con un pequeño pedazo de madera dura.

Calando.—Se emplea esta palabra para indicar cuándo los sonidos han de ir perdiendo fuerza ó intensidad.

Calar.—Indica alfojar ó disminuir la intensidad del sonido.

Calare.—Dá á entender bajar el sonido, por oposicion á *ascendere*, subirlo.

Calcografía musical.—Arte de grabar las notas de música sobre el acero ó otros metales.

Cálculo.—Se usa esta palabra para indicar la parte puramente científica del arte musical.—Tambien se dice de un género de música desprovisto de inspiracion y en el que se echa de ver demasiado la observancia de las reglas del arte.

Calderon.—Signo de música, que sirve

para indicar una detención ó reposo sobre la nota que se coloca. El calderon se encuentra generalmente en medio de las piezas de música, en aquellos lugares en donde se concluye un periodo ó frase, ó en donde se hace una divagación de la melodía por medio de adornos y rasgos que se ejecutan *ad libitum*.

Calibrador.—Pequeño instrumento de acero con ranuras destinadas á marcar el número y el grueso de las cuerdas del piano y de otros instrumentos.

Calichon.—Instrumento de la antigüedad, el cual tenía la forma de un laúd con cinco cuerdas, templadas en *sol* de *bajo* en el cuarto espacio del pentágrama, *do* por bajo del pentágrama en llave de violín, y *fa la re* en la misma llave, primero y segundo espacio y cuarta línea.

Calmato.—Indica que se ha de ejecutar con cierta dulzura y parsimonia.

Calvez (GABRIEL).—Músico español, que vivía en Roma hacia la mitad del siglo XVI, siendo cantor de la iglesia de Santa María la Mayor.—En 1540 publicó algunos motetes á cuatro voces; la melodía de uno de ellos (*Emendemus in meliur quæ ignoranter peccavimus*) sirvió de tema al célebre Palestrina para su misa *Emendemus*.

Camargo (MIGUEL GOMEZ).—Maestro de capilla de la catedral de Valladolid, nacido en Guadalajara hacia la mitad del siglo XVI. Hubo en su tiempo varios músicos de su nombre, particularmente en la capilla real, de la que formaban parte Cristóbal, Melchor y Diego Camargo. Se ignora la época de su muerte, y se cree fuese hijo de alguno de estos músicos. Varias composiciones de este maestro se encuentran manuscritas en la biblioteca del Escorial.—En la *Lira-Sacro-Hispana* se ha publicado un himno de Camargo en contrapunto á cuatro voces con imitaciones en movimiento contrario, pieza de cierto mérito, atendida la época en que fué escrita.

Campana.—Instrumento de metal de formas diferentes, cuyo uso mas comun es el anunciar las ceremonias del culto divino. Las campanas se han introducido tambien en la instrumentacion para producir efectos dramáticos mas bien que musicales. El timbre de las campanas graves se aviene á las escenas solemnes y patéticas; el de las campanas agudas, al contrario, hace nacer impresiones mas serenas; tienen, sobre todo, estas últi-

mas cierto sonido limpio y penetrante, que las hace propias de las escenas religiosas de la vida del campo.—El efecto de las campanas, empleadas en algunas composiciones musicales por los grandes maestros, como Rossini, en el segundo acto de *Guillermo Tell*, que ha usado una pequeña campana en *sol alto* de tenor, que acompaña al gracioso coro de *hé aquí la noche*, impresiona de un modo agradable y tierno. Meyerbeer, en el acto cuarto de los *Huguenottes*, ha usado tambien una campana en *fa* grave para dar la señal de muerte á los hugonotes; el timbre rouco de esta campana, unido á los sonidos graves de los bajos y de los clarinetes, produce un efecto siniestro, que hace nacer el terror y el espanto.

Campana.—Dáse este nombre á la parte bécava y dilatada en forma de verdadera campana, con que se terminan varios instrumentos de viento, como son el clarinete, oboe, trombon, trompa y otros. Tambien se dá á esta parte el nombre de pabellon.

Campanilla ó cascabel.—Campana de pequeñas dimensiones.—Este pequeño cuerpo sonoro estuvo en uso entre los antiguos hebreos. Los sacerdotes las llevaban en sus vestidos. Los gentiles y paganos tambien la usaron, y este uso fué imitado por los sacerdotes católicos, que tambien las usaron en los primeros tiempos. Hoy dia este pequeño instrumento se usa como un juego del órgano.

Campanillas (JUEGO DE).—Se ha hecho uso algunas veces en la música de cierto número de pequeñas campanas, dispuestas diatónicamente, y sobre las cuales se han ejecutado algunas melodias simples por medio de un ligero martillo.—Se llama tambien *juego de campanillas* á un instrumento de teclado, en forma de piano, en el cual las cuerdas son reemplazadas por un gran número de pequeñas campanas, dispuestas en orden diatónico y abrazando algunas octavas de estension.

Campanario armónico.—Aparato inventado por un clérigo calabrés en 1784. El mecanismo de este aparato consistia en varios instrumentos, que producian los sonidos por medio de fuelles y un teclado, con grandes pedales, que servian para combinar los diferentes registros de cada instrumento.

Campanario armónico.—En varios monumentos religiosos y catedrales de primer

orden, como la de Amberes y otras, se encuentran campanarios compuestos de diferentes campanas de diversos tamaños, las cuales ejecutan ciertos aires combinados armónicamente, y cuyo efecto es mágico y misterioso cuando se oye de noche en la cúspide de las torres.—La torre de la catedral de Amberes contiene un hermoso campanario armónico, compuesto de 50 campanas, que por medio de un mecanismo combinado con la máquina del reloj, toca de cinco en cinco minutos un aire, cuyos sonidos son producidos por marfillos que fueren á las campanas. Este aire es diferente, y se prolonga algo mas cada vez que el reloj marca una media hora ó una hora. Estos aires que toca el campanario de Amberes se varían todos los años.

Campos (D. JOSÉ ANTONIO).—D. José Antonio Campos y Gutierrez nació en Madrid el día 4 de Febrero de 1816.—El 19 de Agosto de 1824 principió á estudiar el violoncello, bajo la dirección del distinguido profesor don Francisco Brunetti, y de D. José Sobejano y Ayala para la parte de música y composición. En el año 1840 hizo oposicion á la plaza de primer violoncello de la Real Capilla, la que le fué adjudicada en 8 de Abril de dicho año, y desde cuya época viene desempeñando alternativamente con los puestos de primer violoncello principal en los teatros del Circo, Principe, Cruz, Jovellanos, Rossini (Campos Eliseos) conciertos á grandes orquesta verificados en los Salones Orientales, en el Real Conservatorio, en el circo del Principe Alfonso, en los Campos Eliseos y en los Jardines de Apolo. Actualmente ocupa el puesto de primer violoncello principal en el Teatro Real, y está propuesto para maestro del Real Conservatorio. Tiene escritas varias piezas de violoncello sin haber publicado ninguna, y en la actualidad está escribiendo un método estenso para violoncello.—Está condecorado con la cruz de Isabel la Católica, cuya gracia obtuvo en los conciertos verificados en la real cámara, acompañando á S. M. la reina doña Isabel II.

Campos y Soler (OSCAR).—Nació en Alejandría (Egipto) el 21 de Noviembre de 1837. Sus padres fueron D. Juan Gualberto, cónsul general (q. f.) de S. M., y doña Sofia Palmase. Empezó sus estudios literarios en Austria, y los siguió luego en los padres escolapios de Florencia. Ya iniciado en los rudimentos mu-

sicales, se decidió á seguir la carrera de pianista, para la cual demostraba una notable disposicion y una afición no escasa. El malogrado y célebre *Döhler* fué el que lo instruyó en los secretos de la entonces naciente *escuela de muñeca*, que tan justamente vino á destruir la otra, llamada *de brazo*, y bajo su dirección dió Camps su primer concierto en el salon del Liceo de Santa Catalina de Florencia, la noche del 15 de Julio de 1850, ante un público escogidísimo, formado de notabilidades artísticas, entre las cuales se hallaba *Rossini*, quien quiso felicitar personalmente al pianista novel.

Pasó despues Camps al Real Conservatorio de Nápoles, en donde bajo la dirección de Mercadante cursó el contrapunto con el mayor aprovechamiento.

Mas tarde salió de Nápoles, é hizo numerosas escursiones artísticas por Italia, Francia, Escocia y España, precedido siempre de su fama y dejando en pos de sí un renombre envidiable. Se ha ocupado mucho de la parte didáctica del arte, y ha ejercido con notable éxito la enseñanza. Uno de sus discípulos mas aventajados es Pablo Barbero, que á los doce años de edad dió su primer concierto en el teatro de Jovellanos de Madrid, la noche del 7 de Enero de 1861.

El Sr. Camps ha flgurado mucho tiempo en los círculos filarmónicos de la corte. Es autor de un crecido número de composiciones muy aceptadas, entre las cuales descuellan las siguientes: *Gran cantata* á tres voces, dedicada á S. A. el Sermo. señor infante don Sebastian, y ejecutada en casa del Sr. Piquer; *Hojas del árbol caído*, *No hay nada mas triste que el último adios* y *La melancolia*, tres romanzas; *Recuerdos de la infancia*, *El primer suspiro*, dos nocturnos para piano; *Evohé*, mazourka de salon; fantasía sobre *Rigoletto* y el *Reloj de música*.

Acaba de dar á luz el Sr. Camps una *Teoría musical ilustrada* y un *Método de solfeo*, ya apreciados por la prensa. Es autor de un *Opúsculo*, titulado *Estudios filosóficos sobre la música*, que ha merecido los honores de la traduccion en Italia y Francia, y ha vertido al español el *Gran tratado de instrumentación y orquestacion* de Berlioz. Es socio honorario de varias de las principales corporaciones científicas, y fué condecorado por el ex-gran duque de Toscana con la cruz de la orden de

San Estéban, y hoy es uno de los escritores mas apreciados en la redaccion de varios periódicos italianos y nacionales. Nosotros reconocemos en las obras del Sr. Camps cualidades muy distinguidas, que demuestran un talento y un criterio nada comun, particularmente en sus trabajos músico-literarios, que contienen la buena semilla, ó sea el verdadero estilo y manera de tratar las cuestiones musicales, miradas bajo el punto de vista de su importancia estética ó filosófica.

Cancion.—La cancion es un pequeño poema lirico, que versa ordinariamente sobre objetos y cosas agradables, y al cual se ajusta un aire sencillo, que regularmente se canta en las reuniones familiares ó de amigos, ó en las fiestas y saraos.

El uso de la cancion puede decirse que es tan antiguo como el de la palabra, pues es tan general como esta. En todas partes se habla, en todas partes se canta, y en todos los paises vemos que es un sentimiento espontáneo y natural el que domina al corazon humano para espresarse por medio del canto. Hubo pueblos que antes de espresarse por escrito se espresaban ya por el canto: sus leyes, sus historias, las alabanzas de sus dioses y de sus héroes, las cantaron antes de que fuesen escritas.

Toda la poesia lirica no es mas, si se quiere, que una pura cancion, engalanada con toda la riqueza del arte y redoblando su efecto por el acompañamiento de la orquesta y de los coros. En los primeros tiempos de la Grecia, la cancion se usaba en los convites y á la conclusion todos los convidados cantaban á una voz las alabanzas de alguna divinidad. Despues cantaban uno á uno, por turno, con una rama de mirto en la mano, la cual pasaba de unos en otros.

Mas tarde, cuando la música se perfeccionó entre los griegos, se introdujo la lira en los festines, y entonces los mas hábiles fueron los únicos que estuvieron en estado de cantar acompañándose con la lira. Los menos hábiles, ó los que no sabian pulsar dicho instrumento, se veian obligados á tener la rama de mirto en la mano en vez de la lira, lo cual dió lugar á un proverbio griego, por el cual, cuando querian tachar á alguno de ignorante, decian que *cantaba con el mirto*.

Terpandro parece fué el inventor de las canciones con acompañamiento de lira, á las

cuales llamaron en un principio *Scolies*, palabra que significa *obligado* ó *tortuoso*, para demostrar asi la dificultad de la cancion ó la situacion separada é irregular en que se hallaban aquellos que cantaban; pues como era preciso ser hábil para cantar, solo cantaban aquellos que sabian bien de música, y estos se hallaban colocados en distintos lugares y en situaciones oblicuas ó transversales los unos respecto á los otros. El motivo ó la letra de las *Scolies* no versaba siempre, como en nuestros dias, sobre el amor, los placeres y las dulzuras de la vida, sino que eran tambien á veces sobre la historia, las guerras, y aun sobre la moral.

Tambien usaban canciones adecuadas á las diversas profesiones ú oficios: tenian las canciones de los pastores, que llamaban *bucoliasme*, y eran los verdaderos cantos de aquellos que conducian los rebaños; le daban el nombre de *pastoral*, cuando la cancion era solo una imitacion de lo que los pastores cantaban. La cancion de los segadores, llamada *tytierce*, nombre derivado del de un hijo de Midas, que se ocupó por gusto en la siega; la de los molineros, llamada *hymée*; la de los tejedores, llamada *éline*; la cancion *yule* de los obreros de lana; la de las nodrizas, llamada *nunnie*; la cancion de los amantes, que llamaban *nomion*; la de las mujeres, llamada *calyce*, y la de las hijas *harpalicee*. Estas dos últimas solian ser canciones de amor.

Tenian tambien otras diferentes especies de cancion para distintas ocasiones; como la de boda, llamada *hymenée* ó *epithalame*; la cancion *datis* para las ocasiones jocosas; las lamentaciones ó canciones tristes, llamadas *ialem* ó *linos*, que servian para los casos fúnebres. El *linos* se cantaba entre los egipcios, y lo llamaban *maneros*, del nombre de uno de sus principes, á cuya muerte fué cantado por primera vez. En fin, tenian himnos y canciones en honor de sus dioses y de sus héroes, tales que las llamadas *sules* de Ceres y Proserpina, la *philetie* de Apolo y las *upinges* de Diana.

Este género de música pasó de los griegos á los latinos, y muchas odas de Homero pueden ser consideradas como canciones galantes ó baquicas. Pero los romanos, mas guerreros que sentimentales, hicieron siempre muy poco uso de la música y de las canciones, y jamás llegaron á adquirir en este arte

ni la gracia ni la voluptuosidad de los griegos.

Cangrizante (canro).—Se llama canto ó melodía cangrizante aquella que está escrita de modo que lo mismo espresa ó dice leyéndola ó cantándola de izquierda á derecha que de derecha á izquierda, ó sea al revés que al derecho.

Cánon.—Especie de composicion fugada, en la que las partes, marchando unas tras otras, repiten sin cesar el mismo canto.—Hay muchas especies, las cuales dependen de la disposicion y marcha particular que lleva cada una de las partes. Del número de voces que se compone, de su mas ó menos estension, del movimiento de las partes, de la duracion de la imitación, del intervalo á que esta se hace y de la manera de hacer las entradas, resultan las diferentes especies ó modos de formar un cánon ó fuga perpétua.

Canon enigmático.—Los antiguos maestros se ejercitaron en cierta clase de composicion en forma de cánon, cuya disposicion consistia en el uso de ciertos signos de diferentes valores, combinados de tal modo que á primera vista presentaban una gran dificultad en la ejecucion.—Era preciso para descifrarlos tener en cuenta el significado de la letra y su acentuacion, la cual indicaba el modo de dar á cada nota un valor distinto del que tenia representado.

Cantabile.—Adjetivo italiano, que significa *cantabile*.—Un trozo de música *cantabile* requiere gran sensibilidad en el ejecutante, y solo es dado á los buenos talentos el ejecutar bien un *cantabile*. Se requieren todas las cualidades de una voz perfecta y observar los instrumentistas severamente todas las reglas del canto para que un trozo de música de esta naturaleza sea ejecutado con el carácter y la expresion debida.—Las cualidades mas indispensables para ejecutar bien un *cantabile*, son: primera, poseer perfectamente el arte de unir los sonidos por medio de las inflexiones suaves y uniformes de la voz; segunda, ejecutar todos los accesorios del canto, los adornos y demás, ajustado á la mas recta medida y con la mayor expresion posible, y tercera, dar á la voz la mayor suavidad y uniformidad de timbre, de tal modo, que la ejecucion sea tan perfecta y espresiva, que cautiva y seduzca al oido al par que interese al corazon.

Cantar.—Es modificar la voz humana, produciendo sonidos musicales ajustados á

las entonaciones de las notas y de los intervalos determinados en la música.—La facultad de cantar constituye una de las condiciones ó propiedades naturales de que el hombre está dotado.

El arte de cantar puede decirse que es tan antiguo como el hombre; su origen se remonta á los tiempos mas remotos, y no es dado el saber á ciencia cierta quién seria el primer hombre que produjo sonidos musicales articulados por la voz.—El cantar se refiere también á la produccion de los sonidos musicales apreciables que se designan por nuestras notas de música, ó que se pueden producir en la estension de nuestro sistema general de sonidos. Esto es en cuanto á un canto que se obtiene por los diferentes medios que ofrecen los instrumentos. Respecto á la voz humana, el cantar se refiere particularmente á las diferentes inflexiones de la voz, modificada por la modulacion y por el timbre de los sonidos. La voz humana tiene sus limites marcados para cantar, lo cual constituye lo que llamamos estension de la voz; pasados estos limites, la voz humana no canta, pues los sonidos que produce, no pudiendo hacer sentir el unísono, no dan lugar á calcular un intervalo, y por lo tanto, dejan de ser sonidos apreciables.

Cantar al oido.—Es producir un canto con la voz sin conocer la música, y solo guiado por la memoria y el sentimiento innato, que hace cantar al hombre con afinacion y exactitud cuando está bien organizado.

Cantata.—Pequeño poema lírico, que se canta por lo general con acompañamiento de orquesta. Este género de composicion, aunque propio de la música de salon ó de cámara, debe tener, sin embargo, el color de la música imitativa ó teatral.—Las cantatas se componian en otro tiempo para ser ejecutadas en las reuniones íntimas y en los conciertos; pero las grandes arias, los coros de ópera, las escenas y demás que se han introducido en los conciertos, han hecho desaparecer la cantata.—Se componen, sin embargo, todavía para ser ejecutadas en ciertas fiestas solemnes.

Cantante.—Dáse este nombre al artista músico cuyo ejercicio es el canto.—Los cantantes de ambos sexos se clasifican en *sopranos* ó *tiples*, *mezzo-sopranos*, *contraltos*, *tenores*, *baritonos* y *bajos*, segun el sexo y la clase de voz.

Cantatriz.—Artista del bello sexo cuya profesion es cantar en el teatro.

Cántico.—Aire religioso cantado en honor de la divinidad.—Los primeros cánticos debieron haber sido compuestos con motivo de algun suceso memorable, y estos cánticos, que datan de una fecha inmemorial, deberían contarse entre los más antiguos monumentos históricos.

El cántico en los primeros tiempos era ejecutado por coros, y á veces acompañados de danza, como consta de algunos pasajes de la Sagrada Escritura. En el libro titulado *Cántico de los cánticos*, escrito por Salomon, tenemos, puede decirse, la mejor obra que nos resta de este género de música antigua. Algunos pretenden que este libro de Salomon no es mas que el *Epitalumio* de su matrimonio con la hija del rey de Egipto; otros, como Cahusac, han dicho que este libro de Salomon no es sino una ópera muy bien hecha; las escenas, los recitados, coros, duos, en fin, nada falta, segun Cahusac, para ser una ópera completa; pero los teólogos han demostrado de un modo evidente, y han hecho ver en este emblema, la union de Jesucristo con su Iglesia.

En nuestros días se llama *cántico* todo aquello que se canta en nuestros templos, excepto los *salmos*, que aun conservan su nombre. Aun nos restan algunos cantos de la Iglesia Romana con el nombre de *cánticos*, tales como el cántico de *Simeon*, el de *Zacarías*, y el *Magníficat*, llamado cántico de la Virgen.

Los griegos daban el nombre de cántico á ciertos monólogos apasionados de sus tragedias, que los cantaban por el modo hypodorio ó hypofrigio.

Cantiga.—Especie de cancion del siglo XIII, escrita en lengua vulgar.—En la biblioteca del cabildo de la catedral de Toledo existe un códice, que contiene las cantigas compuestas por el rey D. Alfonso el Sábio, con la música notada segun el antiguo sistema, conocido con el nombre de *Cantus mensurabilis*. Este documento histórico, además del interés literario y musical que inspira, tiene la circunstancia de ser tal vez el documento mas antiguo que existe de la aplicacion de la música á una lengua vulgar.—En el Real Monasterio del Escorial existen tambien dos ejemplares de esta misma obra.

Cantillena.—Nombre que se dá á toda cancioncilla ó aire perteneciente al canto popular.

Canto.—El canto es inherente á la naturaleza humana, y espresa lo que el hombre puede sentir en su interior cuando se halla bajo la influencia de una emocion agradable ó desagradable.—La naturaleza ha establecido cierta relacion entre nuestros sentimientos y nuestra voz, que no podemos por menos que espresar con el timbre de esta la impresion bajo la cual nos encontramos; cuando la voz se eleva á la region del canto, entonces es una fuerza expansiva la que nos domina y la que nos hace manifestar fuera de nosotros la sensacion ó el sentimiento que espresa la letra de que el canto vá acompañado. Asi puede decirse que la fuente del canto existe en nuestra misma alma, y que esta facultad preciosa nos ha sido concedida para elevarnos por medio de acentos armoniosos á una naturaleza mas superior que la nuestra.

Esta facultad constituye un arte, que ha llegado á formarse por medio de reglas y preceptos encaminados á emitir la voz con la mayor pureza é igualdad de timbre posibles, y á conseguir que los sonidos sean producidos de una manera tan clara y distinta, que cautiven nuestro oido, no solo por la exactitud de la entonacion, cuanto por el colorido y por las inflexiones ó enlaces claros y suaves de los diversos registros de la voz humana. El estudio de este arte requiere facultades naturales que no todos las poseen; siendo de todo punto indispensable para obtener buenos resultados, hallarse dotado de una excelente voz, con la cual se podrá emprender con buen éxito el estudio del canto, siempre que á un buen método de ensenanza se una la constancia, la atencion y el esmero consiguientes para que el canto sea producido conforme á todas las reglas de este arte, que es sin duda uno de los ramos mas difíciles de la música.

Canto alternado.—Manera de cantar los salmos en los primeros tiempos de la Iglesia, y que aun se emplea hoy día.

Canto ambrosiano.—San Ambrosio fué el primero que introdujo el canto en los templos cristianos, con el objeto de que siendo los himnos y salmos cantados, se consolasen de este modo los pueblos que por

aquella época se hallaban afligidos por la persecucion de Justina, madre del emperador Valentiniano. De aquí tomó el canto llano el nombre de *Ambrosiano*, por haber sido San Ambrosio quien lo introdujo en la Iglesia, y por que compuso además himnos, plegarias y misas, que hizo se cantasen en todas las iglesias de Occidente. El año 386 San Ambrosio instituyó el canto de los *salmos* é introdujo varias reformas en la liturgia de la iglesia de Milan, con el objeto de que las fiestas y ceremonias religiosas fuesen mas solemnes, acompañadas del canto y no de la manera sencilla que se practicaban en la época de su advenimiento al obispado de Milan en 374.—San Ambrosio estableció tambien la primera base del canto llano, formando los cuatro primeros tonos, llamados *auténticos*, y por los cuales se entonaban todos los cantos de la primitiva Iglesia.

Canto blando ó B blando.—La antigua disposicion del canto llano presentaba la dificultad del *si* natural en una escala que comenzase por *fa* natural, lo cual fué el *Diabolus in musica* de los antiguos. Como que este *si* natural hacia necesariamente en extremo dura para el oído dicha escala, imaginaron por instinto la entonacion del *si* bemol, con el cual dicha escala sonaba con más dulzura ó mas blandura para el oído, por lo que le dieron el nombre de *canto blando* ó *B blando*, por ser la letra *B* la que representaba el sonido *si* natural que debía producirse con blandura, ó sea como si fuese bemol. De aquí el origen de este signo, que aun todavía hoy lo representamos con una *b*.

Canto duro ó B duro.—Decían así los antiguos cuando el *si* era natural en una escala que comenzase por *fa* natural, por la dureza que realmente resulta para el oído de una sucesion de sonidos dispuesta de este modo.—Como que el *si* era ó representaba ser la letra *B*, y esta era la nota que producía la dureza, por esta razon decían *B duro* ó *canto duro*, que es como si dijésemos *si* disonante.

Canto coral.—Dáse este nombre á aquellos aires destinados á ser cantados en coro por voces solas.—Los cantos corales son los que se escriben generalmente para las sociedades llamadas *orfeónicas*.

Canto dado.—Se dice de una melodía ó bajete que se dá con el objeto de ser armo-

nizado segun las reglas del arte, ó bien de algun canto que se escribe con la idea de formar sobre él alguno de los artificios del arte, como cánones, imitaciones, fugas, etc.

Canto de carnaval.—Canciones escritas *ad hoc*, y que se ejecutaban en los antiguos carnavales de Florencia. Aun existen algunas canciones de este género á tres voces, compuestas por Enrique Isaak.

Canto de órgano.—Antiguamente el valor de las figuras del canto llano era igual. Cuando se comenzó á usar el órgano en la Iglesia, se hizo uso en este instrumento de figuras de valores desiguales, por lo que habiendo mas tarde las voces hecho lo mismo que el instrumento, se dió el nombre de *canto de órgano* al canto de las voces, por hacer estas como el órgano, y además por oposicion á cuando el canto era llano ó simple y compuesto de notas todas iguales.

Canto del cisne.—En otro tiempo se creía que el cisne cantaba al exhalar el último suspiro de la muerte. De esta tradicion ha dimanado el llamar *canto del cisne* á la última obra de un artista ó compositor, luego que esta obra es verdaderamente digna de su génio. Así, el *Requiem* de Mozart ha sido el *canto del cisne* de este gran compositor.

Canto del Ligo.—Aire popular de los arabales de Riga, en Rusia, el cual lo ejecutan ordinariamente en el campo un coro de jóvenes de ambos sexos durante la recoleccion de las mieses.

Canto eclesiástico.—San Gregorio y San Ambrosio fueron los verdaderos fundadores de la música de iglesia, ó sea del canto eclesiástico.—San Gregorio fundó en Roma una escuela de canto, que dió lugar á que esta práctica piadosa de cantar en la iglesia fuese adoptada por todas las iglesias que seguían el rito latino. En el siglo que siguió al reinado de este Pontífice, el papa Vitalio introdujo en la Iglesia Romana el canto á *muchas voces*, ó sea la *consonancia*; tambien quiso que el órgano, apenas conocido entonces en Italia, acompañase las ceremonias religiosas.

De la escuela fundada en Roma por San Gregorio, y de los cantores de la Iglesia Romana, principiaron á salir músicos *canto-llanistas*, que se esparcieron por las diferentes iglesias católicas, difundiendo por todas partes el canto eclesiástico.—En el año 754, Carlomagno hizo venir de Roma cantores para

difundir la enseñanza de la música eclesiástica por toda la Francia. Mas tarde este mismo príncipe suplicó al papa Adriano le enviase los dos artistas mas célebres que poseía Roma, Benoit y Theodoro, de los cuales el uno fué destinado á la villa de Metz y el otro á la villa de Soissons, con el cargo especial ambos de fundar en dichos puntos escuelas de música religiosa.—Ya San Gregorio había enviado antes á San Agustín á Inglaterra con el mismo objeto, y á San Bonifacio á Alemania. Estos santos padres propagaron el canto eclesiástico por aquellos países, y las escuelas que fundaron, unido á las tentativas que se hicieron en el siglo X por acelerar los progresos del canto eclesiástico, contribuyeron á que este floreciese, ó á lo menos permaneciese estable, aunque con las imperfecciones de un arte que estaba todavia en su infancia.

En el siglo IX los signos inventados para conducir la voz en el canto hicieron dar un gran paso al canto eclesiástico.—Estos signos, que tomaron el nombre de *puntos*, produjeron en su principio una especie de reaccion en el arte, que despues contribuyó y fué causa de su mayor adelanto. Sin embargo, todavia el canto eclesiástico á esta época se hallaba despojado de la verdadera melodía; se hacia sentir la necesidad de crear reglas fijas y positivas que destruyesen la aridez y la monotonía de los cánticos sagrados. Guido d'Arezzo apareció, y este espíritu, dotado de un genio superior, dió á la música religiosa un secundo impulso; introdujo importantes modificaciones en el canto de iglesia, é inventó signos que facilitaron y redujeron la práctica del canto á términos mas sencillos.

Despues de Guido d'Arezzo, muchos otros músicos contribuyeron á acelerar los progresos del canto eclesiástico. Uno de los mas célebres fué Francon, monje del orden de San Benito.

Sin embargo de los adelantos que se habian hecho en el canto eclesiástico desde el siglo IX, el mal gusto principiá á hacer variar la música religiosa en el siglo XII, en cuya época las cantinelas en lengua bárbara vinieron á destruir la pureza y la noble sencillez del canto gregoriano. Pero en el siglo XIII aparecieron escritores y autores didácticos que le dieron de nuevo otra direccion, Walter Bington escribió por esta época en Ingla-

terra la obra de *Speculatione musica*, conteniendo un comentario de las doctrinas de Francon. Marchetti de Pádua el *Suicidiarium de arte musicali*, que dedicó al rey de Nápoles; y por último, aparecieron Juan de Muris y Juan Tinctor, que con sus descubrimientos ingeniosos hicieron dar á la armonía religiosa un paso gigantesco.

Hacia el siglo XIII y parte del XIV, el canto eclesiástico estuvo acomodado á melodías sacadas de canciones profanas y aun obscenas. En las composiciones de esta época la voz que llevaba el canto principal se llamaba *tenor*; cuando esta voz era acompañada de otra sola, esta se llamaba *discant*; luego que era acompañada de dos voces, la voz superior se llama *triplum*, la voz intermediaria *moctus*, y la voz inferior conservaba el nombre de *tenor*.—Estas voces cantaban formando una armonía dura y confusa, melodías adecuadas á cantos profanos, y así sucedia que sobre un texto que recordaba la muerte del Salvador ponian una melodía que recordaba una cancion profana y aun obscena.—El Concilio de Trento y el ejemplo de los grandes maestros de la escuela romana, hicieron por fin desaparecer esta práctica monstruosa.

En el siglo XVI, una nueva era principia para la música y las demás bellas artes. La música religiosa sufrió una benéfica trasformacion, debida al genio de Palestrina.—El genio creador de este gran maestro formó un nuevo estilo, cuya melodía estaba llena de nobleza y sencillez, respirando la mas pura expresion religiosa; sus numerosas obras abrieron una nueva senda á la música eclesiástica, y sus producciones, todas de un mérito culminante, son los monumentos mas preciosos que contiene la ciencia en el género religioso.—Debe considerarse á este gran maestro como el fundador ó creador de la música moderna del género religioso.

Canto en contrapunto.—Esta expresion significaba en otro tiempo un canto con imitaciones y artificios propios del contrapunto.

Canto figurado.—Dábase este nombre á aquel canto en que se hacia uso de notas de distintos valores, por oposicion al canto llano, que se componia de notas iguales ó uniformes.

Canto gregoriano.—En el siglo VI San Gregorio reformó, como ya se ha dicho, la

música de Iglesia, reduciendo los antiguos caracteres griegos de que se hacía uso por aquella época para indicar los sonidos, á solo siete letras, con las cuales indicó este Pontífice todos los sonidos de la música. Corrigió los cantos de la antigua Iglesia, haciendo desaparecer varios cánticos y sustituyéndolos con otros nuevos, compuestos por él mismo. Fundó colegios y escuelas de música para la enseñanza de los jóvenes, y formó la primera capilla, que fué llamada despues pontifical, y de donde dimana el origen del nombre de *maestro de capilla*, dado á aquel que dirige la música en la Iglesia. Desde aquella época el canto religioso tomó el nombre del papa regenerador, y se llamó canto Gregoriano. Este nombre fué adoptado despues por todas las Iglesias, hasta llegar á nuestros días, en los que ha tomado el nombre de *canto llano*, para diferenciarlo del canto figurado.

Canto Llano.—Nombre que se dá hoy á las antífonas ó cantos religiosos que se emplean en las ceremonias del culto divino.—El canto llano es un ramo de la música que requiere un estudio aparte, distinto del que se hace para la enseñanza de la música profana.—El canto llano abraza el conocimiento de todos los himnos que se emplean en la Iglesia, marcados en el antifonario con una notación distinta de la que se usa en la música profana.—Este género de música no admite accidentes de ninguna clase, y su tonalidad está circunscrita á solo ocho tonos, que representan las distintas entonaciones, por las cuales han de regirse todos los cantos sagrados que se entonan en la Iglesia. Estos ocho tonos son los llamados auténticos y plagales, y que se conocen en España con los nombres de tonos maestros y tonos discípulos. Los tonos maestros son: el primero, tercero, quinto y sétimo; y los discípulos, el segundo, cuarto, sexto y octavo.—En el canto llano no se usan mas que dos claves, que son: las de *fa* y *do*, las cuales se colocan en la cuarta ó tercera línea del pentágono.—La duración ó el valor rítmico de todas las figuras ó notas es igual, y se hallan colocadas en el pentágono separadas á distancias por líneas transversales, que indican la terminación de una palabra, y no el compás, como sucede en la música profana ó figurada.

Cantollanista.—Nombre que se dá al mú-

sico muy versado en todo lo perteneciente al canto llano.

Canto nacional.—Aire que expresa el espíritu de un pueblo ó de una nación, denotando algun hecho ó proeza, cuyo recuerdo entusiasma. Los cantos nacionales, cuya música agrada en extremo á los pueblos de donde proceden, son muy expresivos y contribuyen á escitar vivamente los ánimos.

Canto popular.—Nombre que se dá á aquellos aires ó canciones que andan en boca del pueblo, y que espresan á veces las costumbres y los hábitos de las diversas comarcas ó países.—El *fandango*, el *jaleo*, las *seguidillas*, la *jota aragonesa*, etc., son cantos populares, que indican hasta cierto punto el carácter del pueblo que los ha creado.

Cantor.—Antiguamente se daba este nombre en España á los que hoy se llaman maestros de capilla, los cuales se denominaban *primeros cantores*.

Canturía.—Suele darse este nombre á la parte cantante ó melódica que hace una voz ó un instrumento cuando va acompañada de otras voces ó instrumentos.

Canzoneta.—Pequeña poesía lírica del género de la *cancion*, y que por ser de menores proporciones que esta, no tiene la variedad ni la galanura de aquella.

Caña.—Dos pequeñas laminas de caña adelgazadas por su estremidad, y colocadas horizontalmente la una sobre la otra en un pequeño tubo de metal, que las une por su estremidad opuesta, forman la caña del oboe.—Las del *corn inglés* y el *fagot* son de la misma materia, aunque de mayores dimensiones. La caña del clarinete se compone solo de una lámina de caña, que produce el sonido vibrando contra el extremo superior de la boquilla de este instrumento, en cuyo extremo se encuentra fija dicha lámina de caña por medio de dos anillos de plata.

Caña.—Aire popular puramente español y de un carácter parecido al fandango.—La *caña* se canta acompañándose con la guitarra, y el cantante hace toda clase de inflexiones con la garganta, á manera de los aires llamados *potos*.

Cantería.—Tubos de estaño y plomo, ó sea zinc, de diferentes tamaños, y destinados á producir los sonidos por medio de las corrientes de aire que les comunica el fuelle del órgano.

Capilla.—Se entiende por capilla el lugar destinado en una iglesia para ejecutar la música, así como la corporación ó reunion de músicos que ejecutan dicha música. También se dice de todos los músicos que son pagados por un rey ó soberano, aunque estos no ejecuten música religiosa.—Algunas capillas se componen solo de cantantes y de varios organistas, como las de algunas catedrales; otras están formadas de una reunion completa de cantantes ó instrumentistas.

Capilla pontificia.—En el lenguaje musical, está espresion dá á entender los *cantores apostólicos* ó los *cantores pontificales* de la capilla de San Pedro en Roma. La fundacion de la capilla pontificia se remonta al reinado de San Gregorio el Grande.

Capo-tasto.—Pieza de madera ó de marfil que se ajusta al mango de la guitarra para subir la estension del instrumento uno ó mas tonos. También se dice de la posicion de la mano en el violoncello, cuando el dedo pulgar se apoya sobre las cuerdas, mientras los demás dedos juegan estando en las posiciones altas del instrumento.

Capricho.—Especie de composicion libre, en la que el artista, sin atenerse á ningun motivo determinado, se deja llevar de su genio, y se lanza á escribir lo que le dicta su propia imaginacion sin atenerse en mucho á la observancia de las reglas del arte. Los caprichos que han gozado de mas celebracion son los compuestos por Locatelli.

Carácter.—Esta palabra dá á entender en música la espresion de una composicion, ó sea la parte significativa, digámoslo así, del canto. Se comprende que puede componerse música, que aunque suene bien al oido, esté desprovista de ciertos accesorios y dispuesta de tal modo, que no determine ningun carácter. Esto dependerá, sin duda, del genio del compositor; pues solo al genio es dado componer música de verdadero carácter. Cierta espresion particular, dimanada de la disposicion del canto y de otra porcion de circunstancias, hijas del sentimiento del artista y de la espresion de la letra, son las que determinan el carácter de una pieza de música.—No debe tomarse, sin embargo, por carácter aquella espresion de la música que se avenga únicamente con el sentido de las palabras, pues el carácter se refiere á toda clase de música que dé siempre alguna idea,

con palabras ó sin ellas, aunque esta idea no sea mas que la del género á que pertenezca. Una sinfonia ó otra pieza cualquiera sin letra, tiene necesariamente que espresar algo, y esta espresion de los sonidos, sin ir acompañados de las palabras, es lo que constituye el verdadero carácter de la música, considerada aisladamente.

En cuanto al carácter de la música acompañada de la letra, esto constituye el mayor grado de espresion, ó sea esa tinta general que contribuye á formar los diversos estilos. Estos estilos, dimanados de los distintos medios de que se vale el arte para espresar el sentido de las palabras, caracterizan el género de la música, y pueden ser, por lo tanto, considerados como otros tantos caracteres. Estos pueden ser generales ó particulares, segun que se refieren á nuestras afecciones ó al grado ó clase de sensacion que nos produzcan; los primeros se refieren al género ó estilo trágico, que reúne la tristeza á la fuerza y á la sublimidad; al estilo ó género *bufo*, que une la alegría á la vivacidad, y al estilo de *medio carácter*, que reúne las situaciones medias. Los caracteres particulares se refieren á diversas circunstancias, tales que las costumbres de un pueblo ó de una clase de hombres, y por lo tanto, comprenden el estilo religioso, el estilo militar, el estilo pastoral, etc.

Caractéres de música.—Dáse este nombre á los diversos signos que se emplean en la música para representar los sonidos, sus valores, sus pausas y todo lo que constituye la escritura musical.

Caramillo.—Instrumento de viento que usaron los pastores en la antigüedad. Tenia seis agujeros, y su estension era de dos octavas; se cree que este instrumento sea el origen del Flageolet.

Caramuel (JUAN).—Nació en Madrid el 23 de Mayo de 1606.—Fué obispo de Vigevano, y estudió la teología en Alcalá de Henares.—Llamado á los Países-Bajos, tomó allí el grado de doctor en teología, y fué sucesivamente ingeniero en las guerras que desolaban por aquel entonces las provincias de Flandes, abate de Dessimbourg en el Palatinado, enviado del rey de España á la corte de Fernando III, y capitán de los monjes regimientados en el sitio de Praga, año de 1648.—Cuando la paz de Westphalia volvió á sus

trabajos apostólicos, y fué nombrado por el Papa Alejandro VII obispo de Campagna, en el reino de Nápoles, y mas tarde obispo de Vigevano, en cuyo obispado murió el 8 de Setiembre de 1682.—Entre las muchas obras de Caramuel, se encuentra la titulada *Arte nuevo de música, inventada anno de 600 por San Gregorio, desconcertada anno de 1026 por Gindon Aretino, restituida á su primera perfeccion anno 1620 por Fr. Pedro de Ureña, reducida á este breve compendio anno de 1644 por J. C.*—Segun esta obra del P. Caramuel, San Gregorio habia descubierto la forma natural de la escala musical, Guido d'Arezzo habia desvirtuado ó echado á perder este sistema, reduciendo la escala á solo seis notas, y Pedro de Ureña habia restablecido las cosas en su verdadero lugar, agregando la séptima sílaba *ni*, con la cual la mano musical y las mutanzas eran inútiles.—Se encuentran diferentes cosas relativas á la música en el *Cursus mathematicus* de Caramuel, y en el libro de este mismo autor, titulado *Mathecis Audax*, publicado en Louvain en 1642, en 4.º Antonio Tardisi ha publicado una *Memorie della vita di monsignore Gio Caramuel vescovo di Vigevano*, Venecia 1760, en 4.º

Cardoso (MANUEL).—Capellan del rey Juan III, nacido en Lisboa hacia la mitad del siglo XVI.—Publicó una obra de su composicion, con el título de *Passionarium iuxta capella regie Lusitanæ consuetudinem accentus rationum integre observans*; Leira, 1575, en folio.

Cardoso (FRANCISCO MANUEL).—Carmelita portugués, nacido en Beja, en la provincia de Alentejo, á fines del siglo XVI.—Publicó las siguientes obras: 1.º, *Missa 5 vocibus concert*, Lisboa 1613; 2.º, *Missa sex vocibus concert*, Lisboa 1625; 3.º, *Magnificat sex vocibus concert*, Lisboa 1626, en folio; 4.º, *Missa de B. Virgine quaternis et sex vocibus*, lib. 3 ibid., 1646, en folio; 5.º, *Livro que comprehende tudo quante se canta na Semana Santa*; ibid, en folio.—Otras varias obras de este músico se encuentran manuscritas en la biblioteca del rey de Portugal.

Caricato.—Cantante que desempeña el papel de gracioso en las óperas buffas.

Cárlos (JUAN).—Médico español, que vivia en Lérida á principios del siglo XVII. En 1626 publicó un libro con el título de *La guitarra española de cinco órdenes*.

Carneiro (FR. MANUEL).—Organista portugués, nacido en Lisboa á mediados del siglo XVII, y muerto en la misma capital en 1695.—Machado (*Bibl. Lusit.*, tomo III, página 214) cita de este organista las obras siguientes, que han quedado manuscritas: 1.º, *Responsorios é licoens das Matinas de Sabba-do santo*, á dos coros; 2.º, *Responsorios das Matinas da Paschoa*, á dos coros; 3.º, *Missa de defuntos*, etc., á dos coros; 4.º, *Psalmos, moteles é villancicos*, á diversas voces.

Carnicer (D. RAMON).—Nació el día 24 de Octubre de 1789, en la villa de Tárrega, provincia de Lérida, Principado de Cataluña. A la edad de siete años, y despues de haber adquirido algunos conocimientos en primeras letras, empezó el estudio de la música bajo la direccion de D. Buenaventura Feliú, beneficiado y maestro de capilla de la iglesia parroquial de dicha villa. Sabiendo sus padres, á últimos del año de 1799, que en la catedral de la Seo de Urgel se hallaba vacante una plaza de *Prevené* (niño de coro) de las seis que habia en ella para el servicio del canto, lo presentaron como uno de los aspirantes; y despues de un riguroso exámen ante el maestro de capilla, D. Bruno Pagueras, el organista D. Antonio Coderech, D. Félix Roig, primer violin, y una comision del cabildo compuesta de tres canónigos, fué elegido Carnicer entre los ocho niños opositores, tanto por su hermosa voz de tiple, como por su instruccion en el solfeo y primeras letras.

En los siete años que sirvió dicha plaza, desempeñó constantemente la parte de tiple primero, á satisfaccion del maestro y de todo el cabildo. En 1800 dió principio al estudio del órgano y del contrapunto, é hizo tan rápidos progresos, que en 1804 supla al organista en los dias ordinarios.

En Octubre de 1806 pasó á Barcelona con el objeto de perfeccionarse en ambos ramos de órgano y composicion, bajo la direccion de D. Francisco Queralt y D. Cárlos Bager, maestro de capilla el primero y organista el segundo de aquella catedral. Habiendo conseguido su doble objeto de completar su instruccion como organista y maestro de capilla, empezó á frecuentar el teatro italiano que habia en aquella capital. La primera representacion á que asistió fué una *Farsa*, del maestro Generali, obra que, sin embargo de las bellezas que contenia, no satisfizo á Car-

nicer, que salió *may disgustado del teatro*. ¡A cuántas consideraciones importantes dá lugar esta su ingénua confesión! No conocía él entonces que la belleza musical consiste principalmente en la originalidad y claridad de las ideas. Aquella música deliciosa de los famosos maestros Cimarosa, Paisiello, Gaglielmi, Paer, Mayer, Generali y otros, que mas adelante debían servirle de modelo, y con su estudio abrirle un porvenir, le pareció sumamente insípida, porque no vió en ella fugas, canones, trocados, etc., etc. Sin embargo, poco duró su repugnancia á esta clase de obras. A instancias de algunos amigos y condiscípulos, volvió otra noche en que se ejecutaba *Elisa ó el monte de San Bernardo*, del maestro, Mayer. Desde aquella vez siguió frecuentando el teatro, hasta que á los pocos meses, y á medida que empezó á conocer el mérito que encerraban aquellas obras, vió la diferencia que existía entre la verdadera belleza y el puro trabajo calculado. Adquirió algun conocimiento del idioma italiano, sin mas auxilio ni maestro que los libretos de las óperas; se proporcionó copias de algunas piezas que mas aplauso merecían del público, y poco tardó en ensayarse á escribir piezas del género italiano, las cuales consultaba tan solo con algunos amigos de confianza, no con el objeto de darlas al público, sino para que sirviesen á su estudio particular.

Habiendo fallecido en el mes de Marzo de 1808 su maestro D. Carlos Baguer, y hallándose Barcelona bajo el poder de las tropas francesas, le era insoportable su permanencia en aquella capital, por lo que determinó pasar á las Islas Baleares. Trasládose, pues, á Mahón el día 2 Junio de 1808, sin contar con relacion alguna, escaso de recursos, y sin que hubiese por entonces una fonda donde hospedarse. Vióse precisado á recurrir á un convento de franciscanos, rogando al padre guardián le permitiese permanecer unos días con la comunidad, hasta que pudiese hallar alguna casa en donde fuese admitido como huésped. Concedióle aquel lo que pedía con singular amabilidad, sin saber todavía á quién hacía tal merced; pero cuando, por conversacion entablada con él, supo que era profesor de música y organista, le dijo alborozado: «¡Ah! ¡Qué servicio tan grande nos haría usted si supiese desempeñar la parte de órgano en el rosario y gozos de

San Antonio, cuya novena empezamos hoy sin tener mas organista que un ciego, que no puede acompañar! Prestóse gustoso Carnicer, y lo hizo tan á satisfacción de toda la comunidad, que desde entonces se captó la voluntad y estimación general.

Al poco tiempo se dedicó á la enseñanza del piano y canto, y los resultados que obtuvo fueron tan felices, que se desarrolló en aquella población una afición extraordinaria al arte musical. Tres ó cuatro pianos había en ella cuando Carnicer se estableció como leccionista, y al año pasaba de cuarenta el número de ellos, habiéndolos hecho venir de Mallorca y de Londres.

En esta época fué cuando D. Ramon tuvo el placer de conocer y entrar en relaciones amistosas con un sábio alemán, D. Carlos Ernesto Cook, discípulo del inmortal Mozart en el piano, y maestro en física y química de nuestro célebre compatriota D. Mateo Orfila, decano que fué de la facultad de medicina de Paris.

A estas relaciones, á las que mas adelante contrajo con el maestro siciliano D. Rafael Russey y á su continuo estudio y meditacion, debió Carnicer los grandes adelantos que hizo en el modo de enseñar, tanto el solfeo y canto, como el piano y la composicion, desechando ciertas rutinas envejecidas, que perjudicaban mucho á los adelantos del arte.

Carnicer fué el primero que empezó en España á reducir para piano solo las piezas de ópera, sin que en la reduccion se desfigurase de manera alguna la melodía ni la armonía. Antes de esta época hacían esta reduccion los copiantes de los teatros, poniendo en la mano derecha la voz, violin ú otro instrumento obligado, y en la izquierda el contrabajo. Armonizar este bajo era cosa que lo hacía cada uno según su gusto ó inteligencia.

Desde el año 1814, que regresó á Barcelona y se dió á conocer como profesor de enseñanza, fué considerado como el primero en su clase.

En 20 de Agosto del mismo año de 1814 contrajo matrimonio con doña María Magdalena España, natural de Barcelona, y la ceremonia religiosa tuvo lugar en la parroquia de San Jaime.

En 1815 fué encargado de dirigir los grandes conciertos que se ejecutaron en el gran salon del *Palao*, con el objeto de erigir con

sus productos un monumento á la memoria de los siete mártires de la patria, ahorcados por los franceses en 1809.

Desde entonces quedó ya designado Carnicer para dirigir todos los grandes conciertos que se efectuaron en varias ocasiones, y entre otros muchos, los que el Excmo. señor capitán general Castaños dió en su palacio en la cuaresma de 1816.

En este mismo año, deseando los barceloneses poner su teatro al nivel de los mas afamados de Italia, tuvo lugar una gran reunion de todos los hombres mas influyentes de la capital del Principado, presidida por el capitán general Castaños, y en ella se determinó quitar el teatro de las manos de empresarios especuladores y formar una gran sociedad de accionistas, dirigida por tres sócios, que fueron D. Gaspar de Remisa, don Francisco Larad y D. Antonio Vigner. Estos señores llamaron al momento á Carnicer y le comisionaron para que pasase á Italia y formase una compañía de ópera, que fuera digna de la capital del Principado.

Habiendo hecho presente Carnicer que para aquel teatro se necesitaba principalmente un maestro director de talento y prestigio, á fin de subordinar su orquesta, que como la mayor parte de las de España en aquella época, no quería sujetarse á ensayos largos y prolijos, fué autorizado tambien para ajustarlo, y tuvo el acierto de contratar al *Signor Pietro Generali*, uno de los mas afamados compositores de aquella época, y el mas rigido director. Entonces fué cuando adquirió gran nombradía la orquesta del teatro de Santa Cruz de Barcelona.

Trajo tambien como pintores á los hermanos Lucini, padre y tio del famoso D. Eusebio, contribuyendo por todos los medios posibles para que nada faltase al interés del espectáculo. Así es que la sociedad empresaria y todo Barcelona quedó altamente satisfecho del acierto y fino tacto que en todo manifestó. Desde entonces data la fama del teatro de Barcelona, considerado como de *primo cartel*.

En esta época fué cuando Carnicer se dió á conocer como compositor lírico-dramático, por algunas *arias*, *duos*, *tercetos*, etc., y varias sinfonías, entre ellas la que hizo para el *Barbero de Sevilla*, que todo el mundo conoce. Estas obras fueron recibidas por el pú-

blico con gran entusiasmo, por lo cual se decidió á componer la ópera *Adela di Lusignan*, que se estrenó en 15 de Mayo de 1819, en presencia de S. A. la infanta doña Luisa Carlota, el mismo día que desembarcó en Barcelona, para contraer matrimonio con su alteza el infante D. Francisco de Paula Antonio. El éxito fué brillantísimo; el público aplaudió estrepitosamente la mayor parte de sus piezas, y el *duo del desafío*, cantado por Monelli y Galli, causó verdadero fanatismo.

En esta época fué cuando Carnicer, reconociendo las erróneas preocupaciones que habia tenido en sus estudios, respecto al modo de considerar la belleza musical, hizo un escrutinio general de las numerosas obras religiosas, profanas, de banda militar y de órgano, que habia compuesto, y entre las cuales se encontraba un oratorio, titulado *La muerte de Abel*, una *calenda* de Navidad, tres misas, arias, duos, tercetos, himnos patrióticos de la guerra de la *Independencia*, canciones, motetes, gozos, lamentaciones escritas para varios conventos de frailes y monjas, música para los bailes públicos de los teatros de la Lonja y Patacada, y todas ellas fueron condenadas á las llamas.

En 30 de Agosto de 1820 hizo su segundo viaje á Italia, para traer al teatro de Barcelona una nueva compañía. El acierto y honradez con que desempeñó siempre estas delicadas comisiones, fueron motivo para que llegase á siete el número de estos viajes, que hizo en distintas épocas.

Desde el año 1820 hasta el de 1827, hizo varios viajes á Madrid, París y Lóndres, dándose á conocer en todas partes como aventajado maestro y compositor. Mas en 20 de Marzo de 1827, hallándose en Barcelona, fué llamado, en virtud de dos reales órdenes, para maestro-director de los teatros principales de Madrid.

Las óperas que compuso despues de *Adela di Lusignan*, fueron *Elena y Constantino*, y *Don Juan Tenorio*, siendo recibidas con aplauso del público; pero la que produjo un efecto de verdadero entusiasmo, fué la *Elena y Malvina*, que apareció en Madrid algunos años despues. A esta siguieron *Cristóbal Colon*, *Eufemio di Messina* y *Morte ed amore*, que fueron tambien acogidas por el público con marcadas muestras de aprobacion. Todas estas obras, y la inteligencia y acierto que tuvo

siempre como maestro y director de las compañías de ópera, le proporcionaron una reputación sólida en ambos conceptos.

En el año de 1830 fué nombrado por S. M. maestro de composición del real Conservatorio de música y declamación, habiendo desempeñado este destino con gran celo por espacio de 24 años. Muchos de los profesores que hoy gozan de muy buena reputación en la corte, son discípulos de Carnicer.

Entre las varias obras de música religiosa que compuso, merecen particular mención dos oficios y misa de difuntos. El primero fué espresamente escrito para la pompa fúnebre de las honras que celebró el excelentísimo ayuntamiento de esta muy heroica villa, á la muerte de S. M. la reina doña María Josefa Amalia de Sajonia, obra que llamó la atención, tanto por su mérito, como por su ejecución. El segundo fué el que compuso por encargo especial del Sr. Safort, cuando aconteció la terrible catástrofe de su familia, que pereció ahogada al regresar en su coche á esta corte. Esta composición de Carnicer produjo un pleito muy ruidoso, que por fin se decidió justamente á favor del compositor y en contra del encargante, que habia creído exagerada la cantidad designada por aquel como recompensa de su trabajo.

Este célebre maestro español murió el 17 de Marzo de 1855, á la edad de 66 años. El gran catálogo de sus obras contiene trabajos de primer orden en los diversos géneros y estilos de composición, en los que sobresalió como compositor eminente y artista de verdadero genio.

Carnix.—Nombre de una trompeta que usaron los antiguos griegos; su sonido era agudo y muy dulce.

Carreira (ANTONIO).—Maestro de capilla de los reyes de Portugal don Sebastian y don Enrique, muerto en Lisboa el año de 1590.—La biblioteca del rey de Portugal contiene los manuscritos de algunas lamentaciones y motetes de este maestro.

Carrera y Lanchares (FR. PEDRO).—Organista del convento de carmelitas calzados de Madrid; fué discípulo de don José Lidon, organista de la Real Capilla, y vivió en la segunda mitad del siglo XVIII.—En 1792 publicó una obra, titulada *Salmodia ó juego de versos*, la cual fué seguida de un suplemento, con el título de *Adiciones*. Entre

las dos obras forman un total de 152 versos.

Carreras.—En el antiguo contrapunto daban este nombre á las pequeñas escalas por grados conjuntos que servían para unir las notas reales de la armonía.

Carta di musica.—Dáse este nombre en Italia al papel de música preparado con todo lo necesario para escribir la música.

Cartello (TEATRO DI).—Se designan así en Italia los teatros de primer orden, tales como la *Scala* de Milan, *San Carlo* de Nápoles, *La Pergola* de Florencia, *La Fenice* de Venecia, *Apollo* de Roma, etc., etc.

Cartillas.—Grandes hojas de pergamino ó de tela preparada y barnizada, las cuales sirven para escribir música, pudiéndose borrar lo escrito con una esponja.

Castañeda y Parés (D. ISIDORO).—Profesor de clave en Cádiz, en la segunda mitad del siglo XVIII. Publicó una obra, titulada *Tratado teórico sobre los primeros elementos de la música*; Cádiz, Mondillo é Iglesias, 1783.—Esta obra parece fué traducida al francés, pues se vé en el *Journal encyclopedique* del mes de Junio de 1783, con el título de *Traité théorique sur les premiers éléments de la musique*, y el nombre del mismo autor.

Castañuelas.—Instrumento de percusión, compuesto de dos pequeñas piezas de madera, de forma convexa y unidas por su extremidad con un cordón ó cinta, que sirve para sujetar el instrumento en uno de los dedos de la mano. Este instrumento es puramente español, y está muy en uso para acompañar los boleros, fandangos, seguidillas, etc.

Castil-Blaze.—V. *Blaze*.

Castillo (DIEGO DEL).—Primer organista y racionero de la iglesia metropolitana de Sevilla, á mediados del siglo XVI.—Dos composiciones de este maestro se conservan en los archivos del real monasterio del Escorial, las cuales son dos motetes á cinco voces; el primero sobre las palabras *Quis enim cognovit?* y el segundo sobre el texto *O! altitudo divitiarum*.—Estas dos obras revelan grandes cualidades en el arte de escribir.

Castorium melos.—Cierta aire guerrero, que hacia alusión á las hazafas de Castor y Pollux, y que imitaba sus batallas.

Castrado.—Cantor soprano ó contralto que ha sido privado desde la infancia de los órganos de la generación, para conservarle la voz aguda ó de tiple. La voz de castrado

en la música sagrada producía un efecto tan maravilloso, que no se tardó mucho tiempo en emplearla en los teatros líricos.—El número de castrados, sobre todo en Italia, fué creciendo cada vez mas, y los mas célebres de entre ellos llegaron á adquirir inmensas fortunas. Este ejemplo estimuló á muchos otros, y se hizo de esto una especie de especulación, hasta el punto de haber padres desnaturalizados que procuraron enriquecerse por este medio abominable. Napoleon I, imponiendo fuertes penas, hizo desaparecer esta bárbara costumbre.

Los castrados mas célebres que se han conocido, son: Farinelli, discípulo de Porpora, que vivió en el siglo pasado y fué el mas admirable cantante que jamás se ha conocido; Bernacchi, que se granjeó en la misma época una gran reputación como cantante y como profesor; Pasi, Minelli, Conti, llamado Gizziello, del nombre de su maestro Gizzi, Paul, Niccolini y otros varios. Napoleon tenía en su corte al famoso sopranista Crescentini, uno de los últimos castrados que mas sobresalió y brilló como cantante de extraordinarias facultades.

Catobasis.—Esta palabra en la música de los griegos significaba una progresión de sonidos descendentes.

Catacústica.—Parte de la acústica, que trata de la refracción del sonido y de los ecos.—Bajo las leyes de la catacústica se construyen los salones de conciertos y los teatros.

Catapleon.—Nombre de cierta especie de danza que usaron los griegos.

Cateh.—Nombre inglés de cierta especie de composición hecha de pequeños cánones ó fugas, que se cantan en sociedad como simple entretenimiento ó diversion.

Cavaliere (EMILIO DEL).—Gentil-hombre romano, nacido hacia el año 1550. Vivió largo tiempo en Roma, y después fué llamado á la corte de Toscana, en donde el gran duque Fernando de Médicis le confió el cargo de inspector general de bellas artes.—Dotado por la naturaleza de un genio elevado para la música, se dedicó desde la infancia al estudio de este arte, adquiriendo estensos conocimientos en el contrapunto, en el canto y en la parte instrumental. Hasta la época en que comenzó á escribir, la música no había salido de las reglas rigurosas del estilo eclesiás-

tico, llamado *Stile osservato*.—Cavaliere comprendió que á este arte podía dársele otro giro que se acomodase mas con la expresión de la letra, desechando el estilo de imitación ó fugado, que era el que exclusivamente se usaba en su época. Guiado por su genio, compuso madrigales ó canciones, en las que el canto se presentaba ya con mas ligereza, con mas fluidez y despojado de la marcha rutinaria ó plagaria que se había seguido hasta su época.—En 1583 compuso la música de una gran comedia, que fué representada en las bodas de la duquesa de Toscana.—En esta obra se advirtieron ya las novedades introducidas en la parte del canto, que consistían en ciertos adornos no usados hasta entonces, y que tomaron el nombre de *gruppato* (gru-pelo), *le trille* (trino), la *monachina* y el *zimbalo*.—En 1595 hizo ejecutar ante los cardenales de *Mont'alto*, y en presencia del archiduque Fernando, un drama musical, titulado *Il Ginoco della cieca*, que fué recibido como un verdadero progreso del arte. Emilio del Cavaliere parece haber sido el primero que haya hecho uso de la numeración para indicar determinados intervalos ó distancias armónicas, pues en su obra titulada *La Rappresentazione di anima e di corpo*, publicada en 1600 por Alejandro Guidotti, este autor explica el significado de los signos empleados por Cavaliere. *Innumeri piccoli*, dice Guidotti, *posti sopra le note del basso continuato per suonare, significano le consonanze e le dissonanze di tal numero, come il 3 terza, il 4 quarta e cori di mano in mano*, etc. La *Rappresentazione di anima e di corpo* fué ejecutada solemnemente en Roma, en el oratorio de Santa Maria in *Vallicella*, en el mes de Febrero de 1600.—Esta última obra de Cavaliere es considerada como el germen ó principio del verdadero drama lírico, que mas tarde había de adquirir nuevas formas en Italia con la aparición de Monteverde.

Cavare il suono (SACAR EL SONIDO).—Modo particular de producir ó de hacer salir los sonidos de algun instrumento. De esto dependen las diferentes calidades ó modificaciones diversas que puede recibir el sonido.

Cavatina.—En lo antiguo era una especie de canción ó romanza muy corta. En la música dramática italiana de hoy se dá el nombre de cavatina al aria en que por primera vez sale un personaje á la escena en una ópe-

ra. De manera, que los diferentes nombres de cavatina, aria y rondó entre los italianos es una misma cosa.

Cavaza (D. MANUEL).—Primer oboe de la capilla del rey de España en 1770. Ha publicado seis tríos para dos violines y violoncello, Madrid 1772.

Ceballos (D. FRANCISCO).—Maestro de capilla de la catedral de Burgos en 1535.—Se cree naciese probablemente en Castilla la vieja, habiendo muerto en Burgos en 1571.—Las composiciones de este maestro se hallan en muchas iglesias de España, y la biblioteca del Escorial, así como los archivos de la catedral de Toledo, contienen un gran número de motetes de este maestro. El archivo de la iglesia del Pilar de Zaragoza contiene también una preciosa misa por tercer tono, compuesta por Ceballos. En la *Lira sacro-hispana* se ha publicado el motete de Ceballos *Inter vestibulum*, obra de un gran mérito, por la elegancia de la forma y la pureza del estilo. Esta obra bastaría por sí sola para probar que Ceballos pertenece á esa escuela eminente de compositores religiosos que ha producido España, y que tanto brillo y honor dan al arte nacional.

Cecilia (SANTA).—Vivió Cecilia bajo el reinado de Septimio y de Alejandro Severo, en la primera mitad del siglo III, contando entre sus ascendientes varias matronas ilustres, como Caya Cecilia Tanaquil, mujer del rey Tarquino el Antiguo, á quien el pueblo de Roma levantó una estatua en el Capitolio para que sirviese de ejemplo á las romanas por sus grandes virtudes; Cecilia Metello, hija de Metello el Dalmático y mujer después de Emilio Scaurus, sacrificada por Sylla; y Cecilia Metello, hija de Metello el Crético y mujer de Crasso el triunviro.

Largo sería enumerar todos los cónsules, dictadores, generales y pontífices, que bajo la república romana dieron lustre á los nombres de Cecilio y de Metello, uniendo al brillo de las armas el esplendor y la pompa de las mas altas magistraturas. Muchas veces, bajo el gobierno de los emperadores, la antigua é ilustre familia de los Cecilios obtuvo los honores del consulado; y la dominación de Vitelio y de Trajano nos muestran las fases consulares en manos de Cneyus Cecilio Simplex, y Cecilio Clásico.

Empero ninguna de estas glorias podrá

conservar recuerdos tan indelebiles en la admiración del género humano, como el nombre de Cecilia, virgen y mártir, honrada por la Iglesia universal con el culto público.

La historia no refiere por qué estraña casualidad, ó bajo qué influencia, la jóven Cecilia abandonó el culto de sus mayores para abrazar la verdadera fé cristiana, y consagrarse á Dios con el amor de la pureza, en un siglo y en un país en quo el desórden y desenfreno lo habian invadido y relajado todo; pero se cree que una abuela suya y la nodriza la iniciaron en los principios de la sublime religion, que cada día iba tomando mas incremento en Roma, y contaba afiliados y discípulos hasta en el mismo seno de la imperial familia.

Sea por el amor y la ternura con que á Cecilia la miraban sus padres, ó bien por la indiferencia con que la criaban, es lo cierto que no se opusieron á que abrazase el nuevo culto, en el que, practicando los preceptos del Evangelio enseñados en las criptas de los mártires, llegó á familiarizarse con el pensamiento del martirio, é hizo juramento á Dios de conservar siempre la pureza de su alma.

Determinaron sus padres y parientes casarla con un jóven, llamado Valeriano, ciegamente apasionado de su hermosura, y la jóven Cecilia no opuso ninguna clase de resistencia á semejante determinación.

Para este acto solemne se presentó la noble virgen vestida con una túnica de lana blanca, cogida á la cintura por un cordon, tambien de lana, del mismo color: traje modesto de la antigua gravedad y pureza de las costumbres romanas, y glorioso recuerdo de la familia de los Cecilios, que significaba, segun la opinion de Plinio, las túnicas que tejia con sus manos la real matrona Caya Cecilia. Los cabellos de la desposada estaban divididos en seis trenzas, recogidos en la cabeza en forma de torre, imitando el peinado de las vestales, y ciñendo las sienes una corona de *mejoranas*, como último homenaje rendido á la virginidad.

Segun el uso romano, concluida la ceremonia nupcial fué conducida Cecilia á la casa de Valeriano, y el entrar en el átrio, gran número de músicos entonaron al son de las flautas los versos llamados *Feceninos*, cuyas alegres estrofas eran alabanzas á los dioses del himeneo. Interin estos cánticos,

hiciéronla sentar sobre un almohadon de lana, presentándole una llave como atributo de la administracion interior que le iba á ser confiada, y ofreciéndole su esposo Valeriano, en una bandeja de plata, alguna monedas de oro, como guardadora de su honor y su fortuna.

A esta ceremonia siguió un espléndido festin, al que asistieron los parientes y amigos de las dos familias, durante el cual un coro de jóvenes de ambos sexos entonaron cantos armoniosos, que de improviso fueron interrumpidos por la dulce voz de Cecilia, que cantó con una celestial melodía las palabras del rey David adaptables á su situacion: *¡Oh Dios mío! Que mi corazon y mis sentidos permanezcan siempre puros, y mi pudor no sufra ningun atentado.* Palabras que la Iglesia católica ha conservado para celebrar la memoria de la noble virgen en el día de su triunfo, y honrar el sublime concierto de Cecilia, inspirado sin duda por el hálito divino, y calificado como prodigio de armonía.

Desde principios del siglo VI fué celebradísimo el culto á Santa Cecilia en todas las iglesias de Occidente, del mismo modo que lo hicieron y hacen las iglesias griega y latina. Hoy en todas las capitales del mundo católico se celebra el día de dicha santa con gran solemnidad el 22 de Noviembre, y los profesores de música, con orgullo y entusiasmo, aclaman por su patrona á la noble virgen y mártir Santa Cecilia.

Ceja ó cejuela.—Se dá este nombre á la posicion de la mano en la guitarra y violoncello, cuando uno de los dedos se apoya horizontalmente sobre las cuerdas, mientras los demás juegan en una posicion determinada del instrumento. La ceja, ó *pouce* que llaman los franceses, en el violoncello, es de una extrema dificultad, pues se necesita estar muy adiestrado y tener lo que se llama una justa ejecucion, para que los sonidos salgan limpios y afinados, tocando en una posicion alta con ceja.

Celeste.—Nombre de uno de los juegos del órgano que dá á los sonidos mucha dulzura y expresion. Tambien se dá este nombre al segundo pedal en los pianos modernos.

Celestino.—Instrumento inventado en Alemania en 1784, por Walker. Este instrumento tenia un teclado, por medio del cual se ponian en movimiento unas pequenas po-

leas, por las que pasaba un cordon, que hiriendo las cuerdas producía el sonido.

Cembalo.—El cembalo es un instrumento que estuvo muy en uso en la antigüedad, antes de que el piano y el clave viniesen á ocupar su lugar. El cuerpo de este instrumento estaba compuesto generalmente de una caja y una tabla de armonía, sobre la cual se hallaban fijas las cuerdas. Las pequeñas placas que cubrian las teclas eran ordinariamente de hueso en las teclas diatónicas, y de ébano en las cromáticas. La barra que marcaba la elevacion de los apagadores, era una plancha estrecha de madera de tilo, guarnecida por su parte inferior con dos ó tres tiras de paño ó bayeta, que servian para apagar el choque de los martinetes contra la barra. Las cuerdas de este instrumento vibraban por medio de pequeños picos de plumas de cuervo, colocados en la estremidad de los martinetes.

Cembalo (MAESTRO AL).—Hasta hace pocos años, y en particular en Italia, el maestro director de orquesta, ó el mismo autor de una ópera, se sentaba en el centro de la orquesta, donde solia haber un pequeño piano ó cembalo, que les servía para dirigir y hacer indicaciones, tanto á los instrumentistas como á los cantantes. De aquí el que se diese el nombre de *maestro al cembalo* al que dirigía la ejecucion de una obra dramática cualquiera.

Cembalo acústico ó armónico.—Instrumento inventado á fines del siglo pasado por un tal Verbés, de Paris.—Este instrumento imitaba los sonidos de varios instrumentos de cuerda, de viento y de percusion, sin tener tubos, martinetes, ni pedales.—La imitacion no podría por menos que ser muy imperfecta.

Cembalo de amor.—Este instrumento tenia el mismo teclado y casi el mismo mecanismo del cembalo, al cual se asemejaba mucho en su forma. Las cuerdas del cembalo de amor eran la mitad mas largas que las del cembalo ordinario. La diferencia y la superioridad de este instrumento, consistía en que producía un sonido mas fuerte y durable, modificando el grado de fuerza ó debilidad, y siendo por lo tanto mas expresivo que las demás especies de cembali.

Cembalo angélico.—Se diferenciaba de las demás especies, en que las cuerdas, en

vez de ser heridas con plumas de cuervo, lo eran por pequeños pedazos de cuero revestidos de terciopelo, los cuales hacían salir los sonidos mas dulces y suaves.

Cembalo de arco.—Este instrumento, montado de cuerdas de tripa, se hacía sonar con un arco guarnecido de crines, que se ponía en movimiento por medio de una rueda. Este instrumento fué inventado en 1757 por Horkfeld, maquinista de Berlín. Hace algunos años se han construido en Venecia cembalos de arco, perfeccionados con importantes mejoras y modificaciones, que hacen se imiten perfectamente bien los sonidos del violín y violoncello.

Cembalo doble.—Este instrumento tenía la forma de dos cembalos sobrepuestos. A cada estremidad contiene uno ó dos teclados, por cima el uno del otro, dispuestos de modo que dos personas podían tocarlo al mismo tiempo.

Cembalo eléctrico.—Instrumento en el cual el fluido eléctrico producía el sonido, así como el viento lo produce en el órgano y demás instrumentos de esta especie. Fué inventado en 1759 por un jesuita, llamado *de la Borde*. Cuando el cembalo eléctrico se tocaba en la oscuridad, los sonidos se oían entonces acompañados de resplandores de fuego y chispas eléctricas, de modo que este instrumento venía á ser á la vez acústico y ocular.

Cembalo de colores.—El inventor de este instrumento lo fué el padre Luis-Bertran Castel, que estableció una especie de sistema ó combinacion de colores y sonidos, distribuyendo entre las teclas de su instrumento varios colores, dispuestos gradualmente y colocados de tal modo, que por medio de la presión producía ó dejaba ver un color distinto, según los principios del sistema que había establecido.

Cembalo organístico.—Especie inventada en Venecia por el abate Frentin. —Este instrumento tenía un pedal, y sus sonidos eran como los de un órgano de pequeñas dimensiones.

Centon ó centone.—Llámase así á un oratorio ú ópera compuesta por diferentes maestros. También se dá el nombre de *pasajico* á una composicion que contenga trozos de diferentes autores.

Centonisar.—Se entendía por esta pala-

bra en el canto llano, cuando se componía un canto de otros varios, arreglándolos y modificándolos con algun accesorio ó melodía nueva que se le agregaba. Este modo de componer música se usó solo en el canto de Iglesia, y fué lo que hizo San Gregorio cuando regeneró los cantos de la antigua Iglesia romana.

Cerbellon (D. EUSTAQUIO).—Escritor español del pasado siglo. Publicó una obra con el título de *Diálogo harmónico en defensa de la música de los templos*; Alcalá, 1726, en 4.º

Cerone (DOMINGO PEDRO).—Abate nacido en Bergamo en 1566.—Pasó una gran parte de su vida en España, y publicó las siguientes obras: 1.ª, *Regole per il canto fermo*; Nápoles, 1609, en 4.º; 2.ª *El Melopeo y maestro, tratado de música theórica y práctica, en que se pone por extenso lo que uno para hacerse perfecto músico há menester saber; y por mayor facilidad, comodidad y claridad del lector, está repartido en XXII libros. Compuesto por el R. D. Pedro Cerone, de Bergamo, músico en la real capilla de Nápoles.*—En Nápoles, por Juan Bautista Gargano y Lucrecio Nucchi, impresores. Anno de nuestra salvacion de MDCXIII, en folio de 1.660 páginas. Al principio de esta última obra se encuentra la inscripcion, poco modesta, de *Quid ultra queris?* El *Melopeo* es una de las obras mas considerables y de mayor importancia que se han escrito sobre la música.—Contiene muy buenas cosas sobre los diversos ramos del arte, particularmente en los libros 3.º, 4.º y 5.º, que tratan del canto eclesiástico; en los 11, 12, 14, y 15, en que se ocupa del contrapunto, fuga y cánones, y en libro 17, que esplica los tiempos, modos y prolações.—Esta voluminosa obra, cuya importancia artistica no puede negarse, ofrece la singularidad de que, aparte de la disposicion clara y esplicita de la mayor parte de las doctrinas que contiene, se haya sembrado de observaciones y juicios varios acerca de asuntos ajenos enteramente al arte de la música.—Así, en el primer libro habla de la ociosidad, de los que se desalientan y de los que perseveran en el estudio, de los males causados por el vino, de las ventajas del vino, del respeto que se debe á los maestros, del vicio de la ingratitud, de la amistad, del verdadero amigo, etc., y de otra porcion de cosas referentes al trato de la vida y á las

intrigas y falsedades de los hombres unos con otros. En un gran párrafo de la página 112, que dedica á la envidia, dice: «Que ella reina entre los maestros españoles, y que en Madrid y Toledo tiene su casa de aposento.»—No ha faltado quien haya puesto en duda si Cerone fué ó no el autor de esta rarísima obra, pues la dignidad que á veces se nota en el estilo y en la esplicacion de ciertas materias, ha hecho suponer que tal vez ciertos escritos que el célebre Zarlino dejó á su muerte, con el mismo título de *Melopeo*, fuésen á parar á manos de Cerone, y que este se aprovechase de ellos, presentándolos despues como suyos. Pero sea de ello lo que quiera, lo cierto es que Cerone fué un hombre de original talento, y que no puede negarse, que si bien en la obra se advierten algunos capítulos en los que se vé el estilo y el método de Zarlino, en otros muchos se reconoce la originalidad de Cerone y su particular criterio, inclinado á tachar los vicios y defectos de los músicos.—Es obra digna de ser consultada por los eruditos y personas amantes de los libros raros y curiosos.

Cerrar cláusula.—Antiguamente solia darse este nombre á la terminacion de un periodo musical, por medio de la cadencia perfecta del acorde de lo dominante sobre la tónica.

Cervera (FRANCISCO).—Músico español, nacido en Valencia en la segunda mitad del siglo XVI: publicó las siguientes obras: *Declinacion de lo canto llano*; Alcalá, 1595, en 4.º

Chacona.—Aire de danza que servia en otro tiempo para los finales de los bailes ó de las óperas. Este aire estuvo muy en uso en Italia; pero hoy dia su uso ha desaparecido.

Charanga.—Música militar, compuesta solo de instrumentos de metal y de percusion. Esta clase de música es muy enérgica y marcial.

Cherubini (MARÍA LUIS CARLOS).—Compositor célebre, nacido en Florencia el 9 de Setiembre de 1760. Su padre, Bartolomé Cherubini, era profesor de música y *maestro al cembalo* en el teatro de la Pergola. A la edad de nueve años recibió lecciones de armonia de Bartolomeo Felici y de su hijo Alejandro. Despues estudió bajo la direccion de Pedro Bizarri y de José Castrucci, y sus progresos

fueron tan rápidos en el arte de la composicion, que á la edad de trece años escribió una misa solemne, que fué ejecutada en la iglesia de San Pedro en Florencia. Despues compuso un *Miserere*, un *Te-Deum*, *Lamentaciones*, algunos motetes, una gran cantata y varias óperas, hasta la edad de diez y siete años. A esta temprana edad aun no habia cesado en sus estudios, aunque comenzaba ya á gozar de las dulzuras de un gloria naciente, conoció la necesidad de adquirir mayores y mas sólidos conocimientos del arte de escribir. El gran duque de Toscana, Leopoldo II, le señaló con este objeto una pension, con la cual pasó á Bolonia á estudiar al lado de Sarti. Cherubini permaneció algunos años al lado de este maestro, instruyéndose en las reglas severas del contrapunto y fuga, habiendo abandonado el estilo de sus primeras composiciones, y formándose otro estilo nuevo en consonancia con la escuela de los grandes maestros italianos Leo, Durante y Palestrina.—En esta época escribió Cherubini un gran número de piezas religiosas de un raro mérito, habiéndose dedicado mas tarde al género teatral con *Il Quinto Fabio*, ópera que fué representada en Alejandria de la Paille el año 1780; la *Armida y Adriano in Siria*, que fueron representadas en Florencia en 1782. La reputacion de Cherubini se extendió de dia en dia, á causa del mérito de sus composiciones y de la gran belleza de sus cantos, que hicieron fuese llamado en Italia *Il Cherubino*, no por su nombre, sino por el atractivo y dulzura de sus melodias (*locante meno al suo nome, dalla dolcezza de suoi canti*). Cherubini, despues de haber compuesto algunas otras óperas, que acabaron de consolidar su reputacion, se trasladó á Londres, en donde le esperaban nuevos triunfos, y de este último punto á Paris, en cuya capital hizo representar, el 2 de Diciembre de 1788, su ópera *Demophon* en el teatro de la Opera. Esta obra fué recibida con frialdad por parte del público, y no obtuvo gran éxito; pero habiendo dado consecutivamente *Lodoiska*, *le Mont de Saint Bernad* y *Medei*, que fueron representadas en el teatro italiano, el público francés comenzó á conocer y á gustar las muchas bellezas de la música de Cherubini y á dispensarle el favor que hasta entonces le habia negado. La fama y el prestigio de Cherubini se acrecentaron bien pronto con

otras nuevas producciones, en las que el inspirado compositor hizo ostentación de los grandes recursos de su ingenio, creando cantos y melodías llenas del mas puro sentimiento y expresión dramática.—Sin embargo, los emolumentos ó productos que Cherubini sacaba de sus obras no eran suficientes para atender á las necesidades de su numerosa familia, lo que le obligó á abandonar á Paris para trasladarse á Viena, en donde compuso su ópera *Taniska*, la cual obtuvo tan buena acogida y fué tan justamente apreciada del público, que Haydn y Beethoven no vacilaron en declarar al autor *El primer compositor dramático de su tiempo*. Vuelto á Paris, y habiendo sido nombrado inspector del Conservatorio, escribió para el teatro de las Tullerías la ópera *Pimmaglione*, una de sus mas bellas creaciones. Cherubini llegó á gozar en Paris del favor de la corte de Napoleón, y recibió señaladas muestras de aprecio del primer cónsul. Mas tarde llegó á ser superintendente de la música del rey, y fué nombrado en 1821 director del Conservatorio y profesor de composición en el mismo establecimiento. Jubilado el año 1841, después de haber recibido muchos títulos y condecoraciones de varios soberanos, murió el 15 de Marzo de 1842, á la edad de ochenta y dos años, dejando un gran catálogo de obras maestras, tanto en el género religioso como en el profano, las cuales son admiradas hoy por todos los inteligentes, y consideradas como modelos de ciencia é inspiración.

Chinesco.—Instrumento de percusión, que ha estado muy en uso en las músicas militares. Este instrumento se componía de una especie de campana de forma cónica, guarnecida de campanillas y cascabeles, que se agitaban por medio de un mango largo, que se tenía con una mano, mientras con la otra se batía en el mismo mango.

Chinos (música de los).—Los chinos consideran como autores ó fundadores de su sistema musical á Ling-Lun-Kouei y á Pin-Mon-Kia. Los historiadores de la China no determinan á ciencia cierta la época en que aparecieron estos fundadores de su sistema musical; pero según una rara tradición de los chinos, el principio bajo el cual se ha formado su imperio ha sido el principio de la música. Pankou, uno de los mas célebres

historiadores del Celeste Imperio, declara formalmente que toda la doctrina de los Kings, libros sagrados de la nación, está basada en esta ciencia musical, representada en sus libros como la expresión ó la imagen de la unión del cielo y la tierra. Unos de los libros que contenía las primeras leyes de la música china, con el título de *Yo King*, se cree haya desaparecido, y que todos los ejemplares fueron entregados á las llamas. Varios fragmentos que se conservaron fueron cuidadosamente retenidos por algunos sabios, que hicieron grandes esfuerzos por restablecer las leyes de la antigua música; pero las guerras y las turbulencias de este país impidieron del todo llevar á cabo esta empresa, y todo cayó en el olvido, reinando las tinieblas y el desorden en cuanto á los principios y las leyes primitivas de la música china.

Un príncipe entusiasta por el arte musical, llamado Iskaí, vino á dar impulso al arte y á restituirle el primer brillo que parece tuvo en un principio. Para conseguir este objeto, se rodeó de todos los hombres sabios que había entre los chinos, tanto en música teórica y práctica, como en las demás ciencias y artes, y el resultado de sus afanes fué un sistema musical completo, considerado entre los chinos como sagrado desde la mas remota antigüedad. Este sistema dimana de un principio llamado Koung, que es lo mismo para ellos que antorcha luminosa, ó centro de donde todo parte y de donde todo emana; este principio lo representan por un sonido, que corresponde al que nosotros llamamos *fa*. Del Koung fundamental ó sea del principio *fa*, recibe todo entre los chinos la medida, el nombre, el ritmo, el peso, etc. De este único principio *fa*, reconocido como sagrado, dimana tambien todo lo que está sujeto á medida y todo aquello que puede reducirse á reglas exactas, aunque sea sobre cosas ajenas á la música.

Ling-Lun-Kouei, uno de los primeros reformadores de este arte, partiendo de este mismo principio Koung, concibió y formuló las bases del sistema musical de los chinos, determinando las proporciones de los sonidos diatónicos y cromáticos. Este hombre célebre, cuentan los historiadores, que habiendo tomado la cuerda fundamental *fa* como sonido generador de todos los otros so-

nidos, y haciéndola vivamente resonar sobre la piedra sonora del *yukiug* y sobre el bronce armonioso de *lienchtoung*, percibió en las vibraciones de estos cuerpos muchos sonidos análogos al sonido generador, entre los cuales reconoció que la octava, ó sea la música repetida al agudo, y la quinta, eran los primeros y los mas permanentes; de aquí dedujo que el desarrollo de los cuerpos sonoros, en general, se producía por medio de una marcha combinada, que seguía una progresión doble ó triple; doble como de 1 á 2 ó de 4 á 8, para producir la octava, y triple como de 1 á 3 y de 4 á 12, para producir la quinta ó la docena.—Esta marcha combinada, que contenía las relaciones opuestas del par y del impar, constituyó todo su sistema, dimanando del principio *fu*, y representado en esta marcha heterogénea de los sonidos.

El sistema musical de los chinos, aunque incompleto y defectuoso hoy día, prefieren conservarlo puro, tal cual como les ha sido legado de la antigüedad, que admitir innovaciones que destruyesen sus principios y sus leyes, que dimanaban para ellos de un principio sagrado.

Chirimía.—Especie de oboe, que estuvo muy en uso en las iglesias de España antes de que se introdujesen los violines. La chirimía primera cantaba siempre al unísono con el tiple, y la segunda con el contralto ó tenor.—Estos instrumentos, como se vé, no hacían mas que doblar el canto de las voces. También lleva dicho nombre uno de los registros del órgano que imita á aquel instrumento.

Chirogimnasia.—La chirogimnasia es la gimnasia ó ejercicio de los dedos. Estos aparatos, que se conocen con diferentes nombres en la profesión, han sido inventados con el objeto de dar á las manos toda la estension y elasticidad necesarias, aumentando ó igualando su fuerza, y haciendo obrar el cuarto y quinto dedo independientes de los demás. La chirogimnasia ha sido adoptada y aprobada por todos los grandes pianistas, como Adam, Bertini, Cramer, Thalberg, Listz, Prudent y otros.

Chopin (FEDERICO-FRANCISCO).—Pianista y compositor célebre, nacido el 8 de Febrero de 1810 en Zelazowa-Wola, cerca de Varsovia. Su familia, de origen francés, era de escasa fortuna. De una constitucion débil y de una

naturaleza enfermiza, Chopin parecía no destinado á vivir, y su infancia se desliza sin ningun rasgo ni indicio de vivacidad ó travesura.—A la edad de nueve años comenzó el estudio de la música bajo la direccion de Zywny, anciano y vetusto maestro, apasionado admirador de las obras de Bach, el cual fué el único maestro de Chopin durante siete años. La gracia y la delicadeza de su ejecución hicieron que el príncipe Radziwil se fijase en el jóven pianista, encargándose de su educacion y enviándolo á uno de los mejores colegios de Varsovia, en donde permaneció hasta concluir sus estudios.—Fuera ya del colegio, Chopin se dedicó al estudio de la composicion bajo la direccion de Elsner, director del conservatorio de Varsovia.—Algunos cortos viajes que hizo á Dresde, á Berlin y á Praga, le proporcionaron la ocasion de oír artistas de mérito, que ejercieron cierta influencia sobre su talento, aunque sin alterar por esto la originalidad de que ya habia dado pruebas en su manera de componer.—En 1829 se trasladó á Viena, en donde dió su primer concierto, en compañía de Mlle. Vellheia, habiendo dado despues él solo algunos otros mas. El éxito de estos conciertos parece no fué todo lo lisonjero que pudiera esperarse, lo que contribuyó á cierto retraimiento del artista, que permaneció en Viena mucho tiempo sin hacerse oír en público, hasta el año 1831, en que dió un concierto de despedida. De Viena se trasladó á Paris, en donde pasó Chopin el resto de su vida dedicado á la enseñanza, habiendo escrito multitud de piezas para piano, de un carácter *sui generis*, que han quedado como modelos inimitables en un género peculiar solo de Chopin, cuyo genio sombrío y melancólico, al par que sublime y delicado, se prestaba de una manera admirable á la composicion de esos pequeños cuadros llenos de poesia y sentimiento, como son sus baladas, nocturnos, polonesas, fantasías, etc., que es en lo que mas se ha distinguido este hábil pianista. El carácter de todas las obras de Chopin es elegiaco, y se vislumbra al través de sus modulaciones, á veces duras y atrevidas, un cierto canto apasionado y triste, fruto sin duda de esa organizacion lacerada por el sufrimiento.—Chopin pasó toda su vida afectado continuamente por lo quebrantado de su salud, y murió en Paris el 19 de Octubre

de 1849, á la temprana edad de treinta y nueve años.

Las obras completas de este eminente pianista clásico están actualmente concluyéndose de imprimir en la elegante calcografía del editor B. Eslava, con lo cual se presta un servicio al arte de la música, dando á conocer las composiciones de este distinguido maestro.

Christo (FR. LUIS DE).—Monje portugués y organista del convento de carmelitas calzados. Nació en Lisboa en 1625, y murió en la misma capital el año 1693.—Se conocen de este compositor las siguientes obras manuscritas: primera *Paixões dos quatro evangelistas* á cuatro voces; segunda, *Licoens de defunctos, motetes é vilhancicos*.

Cifrar.—Poner sobre la nota del bajo los números que corresponden á los intervalos del acorde que deba acompañarle.

Cifras.—Las cifras son los números que se colocan sobre un bajo dado para indicar los acordes que deben colocarse sobre dicho bajo. Estos números van también acompañados de pequeños signos y de los accidentales de la música, para designar la clase de intervalo que corresponde al acorde.—Parece fué Ludovico Viadana, que vivió en el siglo XVI, el primero que representó los acordes por cifras.

Cifra.—Especie de notación de que hacían uso los antiguos guitarristas españoles para escribir la música de guitarra. Consistía en un pentágono de cinco líneas, que representaba los cinco órdenes ó cuerdas de la guitarra, y los trastes del mango, con notas ó puntos que indicaban al lugar en donde se había de pisar la cuerda.—En algunas obras didácticas del siglo XVI se nota la singularidad de verse piezas de música religiosa escritas en cifra para guitarra, y el canto en latín, también en cifra, pero indicado en los mismos trastes y cuerdas de la guitarra por medio de notas ó puntos encarnados.

Címbalos.—Nombre dado en otro tiempo á los platillos de las músicas militares.

Círculo armónico.—Sucesión de acordes, que marchando con cierta regularidad, llegan á un término, en el que la última cadencia necesariamente ha de efectuarse sobre el primer acorde con que principie la sucesión. Esto hace, que siguiendo la misma marcha, se llegue otra vez á dicho término, y que de allí se pase al primer acorde, constituyendo

de este modo, con mucha propiedad, lo que en lógica se llama un círculo vicioso.

Los afinadores hacen uso de este círculo, comenzando por el *la* céntrico del piano y formando una sucesión de intervalos por quintas y octavas, hasta volver otra vez á la primera nota *la* con que principió la sucesión. De este modo se cerciora el oído de la justa afinación del instrumento.

Círculo imperfecto.—Uno de los signos que usaron los antiguos para marcar el tiempo de la música, era un círculo, que colocaban al principio de la pieza.—Cuando este círculo era completo, lo llamaban *círculo perfecto*, y cuando era un semicírculo, *imperfecto*.—Un punto colocado en medio del círculo, servía también para indicar si la *prolación* había de ser perfecta ó imperfecta.

Ciruelo (PEÑO).—Nacido en el siglo XV en Daroca, de Aragón. Fué primeramente profesor de teología y filosofía en la universidad de Alcalá, y después canónigo en la catedral de Salamanca. Murió en esta villa el año 1580, á la edad de cerca de cien años. Publicó una obra con el título de *Cursus quatuor mathematicarum artium liberalium*; Alcalá de Henares, 1516, en folio. En esta obra trata Ciruelo de la música como ciencia matemática ó de cálculo.

Cítara.—Instrumento de la más remota antigüedad, el cual se cree haya dado origen á la guitarra y á otros varios instrumentos de cuerda.—La cítara fué muy usada entre los antiguos, y los griegos tenían un género de música y de poesía adecuado al acompañamiento de la cítara, y al cual llamaban *citharística*. Este género de música parece fué inventado por Amphion, hijo de Júpiter y Antiope.

Clarín.—Instrumento de viento, construido de metal, y que tiene la forma de una corneta ordinaria. Su sonido es más agudo y penetrante que el de esta. En el estilo poético, se llama clarín á todo instrumento de embocadura, propio para excitar el ardor bélico de los soldados.

Clarinete.—Instrumento de los más útiles y necesarios en las orquestas y en las músicas militares. En estas, el clarinete es el más importante de todos los instrumentos, y ocupa el mismo rango que el violín en la orquesta. El clarinete es uno de los instrumentos de viento cuya invención es más re-

ciento. Hará solo unos cien años fué inventado en Nuremberg, por un tal Denner. Presenta aún todavía dificultades ó imperfecciones en su mecanismo, que han dado lugar á las diferentes clases de clarinetes que se han formado, con el objeto de facilitar la ejecución de los diversos tonos de la música. No es dado á todos los que tocan el clarinete ejecutar con limpieza y brillantez en un mismo instrumento todos los pasajes que pueden encontrarse en una pieza de música. Sin embargo, los hábiles maestros, como Romero, Lefèvre, Cavallini, Gambaro, Dacosta, Klosé y otros, han sabido y saben triunfar de estas dificultades, y han reunido á la pureza del sonido una ejecución tan rápida como brillante.

El clarinete es el fundamento de las músicas militares: él lleva el canto y forma el diseño melódico, al mismo tiempo que refuerza la armonía y juega con los bajos. Los clarinetes primeros llevan el canto, mientras que un gran número de clarinetes segundos acompañan á aquellos y á un clarinete requinto, que hace la octava de la melodía y ejecuta los pasajes rápidos y veloces. Los diversos timbres de los instrumentos de metal mezclados con los clarinetes, producen el efecto mas sonoro y armonioso, y son la causa de esa unidad y amalgamamiento de partes, que en las músicas militares, sobre todo, es indispensable para producir el buen efecto.

El clarinete tiene varios registros, que son el grave, el menos grave, el medio y el agudo. Los sonidos graves tienen, sobre todo en las notas tenidas, un acento amenazante y triste, que se presta á las pasiones tétricas y sombrías. Los sonidos del medio están llenos de dulzura y son tiernos al par que se prestan á toda clase de espresion; son, puede decirse, la voz noble y poética de un heroico amor. Si las masas de instrumentos de metal, dice un célebre crítico, hacen sentir ó revelan, en las grandes sinfonías militares, la idea de una tropa guerrera que marcha, cubierta de armaduras relucientes, á la gloria ó á la muerte, los numerosos unisonos de los clarinetes parecen representar las mujeres amadas y los tiernos amantes, que con pasión profunda y exaltados por el ruido de las armas, exhalan gritos de alegría ó de dolor en el combate, coronando á los vence-

dores, ó bien muriendo con los vencidos.

Este instrumento, tan rico en acentos espresivos cuando se emplea en las masas, es dulce y delicado en el *solo*, y gana mucho en matiz, en resoluciones fugitivas y en afectuosidades misteriosas cuando se mezcla con las violas y fagotes.

El clarinete ha sufrido ingeniosas modificaciones con el objeto de hacer practicable algunos pasajes y sonidos que antes eran muy difíciles ó imposibles en el antiguo clarinete.—Lefevre con su clarinete de trece llaves, el sistema Bohem de anillos, y últimamente los perfeccionamientos introducidos en este instrumento por nuestro compatriota el Sr. D. Antonio Romero, han hecho desaparecer en su mayor parte estas imperfecciones. Las tres clases de clarinetes usados en la orquesta, son el clarinete en *si bemol*, en *la* y en *do*.

Clarinete alto ó requinto.—Es un clarinete en *mi bemol*, y que está, por consiguiente, una quinta mas alto que el clarinete en *la*. Los hay tambien en *re* y *fa*, aunque su uso no es tan comun como el de *mi bemol*.

Clarinete bajo.—Este clarinete es mucho mas bajo que el clarinete alto, y está á la octava baja del clarinete en *si bemol*. Este instrumento fué inventado por Streitzwolf de Colingue en 1823.—Las mejores notas de este instrumento son las graves, de las cuales ha sabido hacer un buen uso Meyerbeer en el elocuente monólogo del trio del quinto acto de su ópera los *Huguenots*.

Clarinete contrabajo.—Clarinete de grandes dimensiones y de mucha fuerza é intensidad de sonido, el cual fué inventado en el año 1829 por Streitzwolf, inventor tambien del clarinete bajo.

Clarinetista.—Músico que tiene por ejercicio y profesion el tocar el clarinete.

Clásica.—Se dá el nombre de música clásica á la música de los grandes maestros que han creado géneros especiales de composición, como son Palestrina, Mozart, Beethoven, Cherubini, Gluck, Haydn y otros. La música de estos maestros difiere de la música moderna en la espresion, en la ejecución y en la manera ó el modo como esté trabajada. Las obras clásicas han servido y servirán siempre de modelos á los grandes compositores, porque ellas han sido la fuente de donde han dimanado, puede decirse, todas las

obras modernas. La melodía, la disposición y la factura de una obra clásica musical, como de Beethoven ó de Mozart, es en un todo diferente de la música que hoy podemos oír de Verdi ó de otro compositor de este género.—La precisión en todo, la mas rígida y severa observancia de las reglas del arte, y un conjunto uniforme y variado, constituyen esas obras, de un mérito culminante, que debemos á los géneos inmortales de Haydn, Mozart, Beethoven y otros.

Cláusula.—Nombre antiguo de la frase musical.

Cláusula accidental.—Daban este nombre en la antigüedad á un pequeño reposo de la frase musical sobre una cadencia, que se alejaba de la tonalidad primitiva.—También llamaban *cláusula intensa*, cuando la cadencia para terminar frase procedía por sus términos naturales, subiendo el bajo una cuarta ó descendiendo una quinta; y llamaban *cláusula remisa*, cuando el movimiento del bajo para efectuar la cadencia era un tono ó un semitono bajando.

Clave.—Instrumento antiguo, que dió origen al piano.—Su principal mecanismo consistía en puntas de pluma que herían á las cuerdas. Su sonido, aunque brillante, era uniforme, y desde que la invención del piano introdujo el cambio ó modificación del sonido por medio del *fuerte* y del *piano*, el uso del clave principió á decaer, hasta desaparecer completamente. Este instrumento se remonta á una gran antigüedad, y su origen se atribuye al *órgano*, aunque se cree que los primeros órganos fueron simplemente claves.

Claves.—En la antigüedad se llamaron *claves*, ó llaves, á las letras con las cuales se designaban los sonidos de la escala: así la letra A era la llave de la nota *la*, la C era la llave de *do*, la E llave de *mi*, etc.; pero á medida que el sistema fué adelantando, se conoció la dificultad é inutilidad de tantas llaves. Guido d'Arezzo, que parece fué el inventor de ellas, marcaba una llave ó letra al principio de cada línea del pentágono, pues todavía no se había hecho uso de colocar las notas en los espacios. Estas llaves ó claves que usaron los antiguos, representadas por letras, han ido con el trascurso del tiempo perdiendo su forma primitiva; pero aun todavía hoy podemos ver en las tres clases de

llaves que usamos algo de parecido con las letras que usaron los antiguos; pues la llave de *sol* era en su origen una G, la de *do* una C, y la de *fa* una F.—El uso de las claves ó llaves en nuestros días está reducido á determinar la extensión de las voces é instrumentos; las claves no son mas que el transporte del pentágono ó de las notas que en él se hallan. Cuando una pieza de música se transporta para cantarla ó tocarla en otro tono mas alto ó mas bajo, necesariamente cambian de nombre las notas, con relación á la llave en que están significadas, y este cambio no establece mas que una tonalidad mas alta ó mas baja que aquella en que está escrita la pieza.

Las claves que tenemos hoy día son solo tres: la de *sol*, la de *fa* y la de *do*: esta última se coloca en la primera, segunda, tercera y cuarta línea [del pentágono], dando su mismo nombre á la nota que ocupe dichas líneas; la de *fa* se coloca en la tercera y cuarta línea, y la de *sol* siempre en segunda línea. Las claves de *do* y *sol* se usan para las voces de tiple, contralto y tenor, instrumentos agudos y mano derecha del piano y órgano; la de *fa* para las de bajo y barítono, mano izquierda, del piano y órgano, é instrumentos bajos.

Clavi-arpa.—Especie de arpa montada de cuerdas de tripa, que se hacen sonar por medio de un teclado. Este instrumento fué inventado en 1812 por M. Diez de París.

Clavi-cilindro.—Instrumento de teclado, inventado en 1793 por un físico llamado Chladni. Tenía la forma de una llave, y el sonido se producía por medio de un cilindro de vidrio que giraba sobre las cuerdas.

Clavi-citerio.—Instrumento antiguo, especie de arpa con teclado y cuerdas verticales.

Clavi-corno.—Especie de fígle, inventado en 1829 por un constructor de París llamado Guichard.—Este instrumento produce un sonido algo mas intenso que el del fígle, y se asemeja en la forma á un clarín de pistón.

Clavi-lira.—Instrumento inventado en Inglaterra por M. Batenzau en 1830. Este instrumento venía á ser una especie de arpa con teclado.

Clavi-cembalo.—Instrumento antiguo de la especie del clave, aunque mas moderno, puesto que ya con este instrumento se prin-

epiaron á usar los martinetes en vez de las piezas que se usaban en el clave.

Clavi-cordio.—Nombre antiguo de otro instrumento del género del clavi-cembalo, cuya diferencia consistía en sus dimensiones mas reducidas y en el mayor número de cuerdas que contenía.

Clavi-órgano.—Especie de clave antiguo, que contenía al par de las cuerdas de metal, unos registros que producían sonidos de flautas, á imitación del órgano.

Clavija.—En los instrumentos de cuerda, se dá el nombre de clavija á las pequeñas piezas en forma de tornillo, de madera ó de metal, y que sirven para sujetar las cuerdas y darles la tensión ó tirantez necesaria.

Clavijero.—Parte ó lugar de los instrumentos de cuerda en donde se hallan colocadas las clavijas.

Clavijo (D. BERNARDO).—Célebre organista español del siglo XVI y profesor de música en la universidad de Salamanca. Fué clavicordista de la corte y maestro de la Real capilla. El poeta Vicente Espinel, contemporáneo de Clavijo, hace los mayores elogios de este maestro en su obra titulada *Historia del escudero Marcos de Obregon*, en donde dice en la *Relacion tercera*, capítulo V: «Tañíanse vihuelas de arco con grande destreza, tecla, arpa, vihuela de mano, por excelentísimos hombres en todos los instrumentos. Movíanse cuestiones acerca del uso de esta ciencia; pero no se ponía en el extremo que estos días se ha puesto en casa del maestro Clavijo, donde ha habido junta de lo más granado y purificado de este divino, aunque mal premiado ejercicio. Juntábanse en el jardín de su casa el licenciado Gaspar de Torres, que en la verdad de herir la cuerda con aire y ciencia, acompañando la vihuela con gallardísimos pasajes de voz y garganta, llegó al extremo que se puede llegar, y otros muchos sujetos muy dignos de hacer mención de ellos; pero llegado á oír el mismo maestro Clavijo en la tecla, á su hija Bernardina en el arpa y á Lucas de Matos en la vihuela de seis órdenes, imitándose los unos á los otros con gravísimos y no usados movimientos, es lo mejor que he oído en mi vida.»—Clavijo compuso varias obras de música, religiosas y profanas, pero estas producciones desaparecieron en el incendio que redujo á cenizas el palacio del rey de España el año de 1734.

Clementi (muzio).—Célebre pianista y compositor, nacido en Roma en 1752. Comenzó sus estudios musicales bajo la dirección de un pariente suyo, llamado Buroni, maestro de capilla de una de las iglesias de Roma.—Los progresos que hizo fueron tan rápidos, que á la edad de nueve años Clementi se presentó á oposicion á una plaza de organista, y la obtuvo despues de haber llenado las condiciones del concurso, que consistían en acompañar un bajo numerado sacado de las obras de Corelli y trasportarlo en diversos tonos.—Despues siguió estudiando la composicion, y entró en la escuela de Carpiní, que estaba entonces considerado como uno de los primeros contrapuntistas de Roma. A esta época, un inglés, llamado Beckford, que viajaba por Italia, prendado de la gran destreza y habilidad de Clementi en el clano, le hizo ventajosas proposiciones para que se trasladase á Lóndres, prometiéndole que velaría por su fortuna y porvenir. Clementi aceptó y marchó á Inglaterra, en cuyo pais se dedicó á la enseñanza, acreditándose bien pronto y adquiriendo estensas relaciones con la grandeza de Lóndres. Eran tantas las lecciones que Clementi llegó á tener, que apenas le quedaba tiempo para componer; sin embargo, fué por aquel entonces cuando compuso su célebre obra titulada *El arte de tocar el piano* (GRADUS AD PARNASUM), que tanta fama ha gozado, y de la que se llevan hechas en Europa mas de 40 ediciones. Dedicado mas tarde al comercio de pianos, fundó en Lóndres una fábrica de estos instrumentos, dirigida por el mismo, habiendo logrado alcanzar una gran perfeccion en la construccion de dichos instrumentos. Clementi se adquirió en Inglaterra, al par que una gran fortuna, una inmensa reputacion y gran nombradía como pianista de extraordinarias facultades. En los últimos años de su vida cedió la dirección de su casa de comercio y fábrica de pianos á su asociado Collard, y se retiró á una propiedad de las cercanías de Lóndres, en cuya propiedad murió el 10 de Marzo de 1832, á la edad de ochenta años.—Las obras de Clementi consisten en sonatas para piano, duos para este mismo instrumento á dos y á cuatro manos, caprichos, fantasías, sinfonías y overturas á grande orquesta, y otra porcion de obras para piano, que todas han sido y son consideradas hoy como clásicas, por la pureza del es-



tilo y la correccion del mecanismo y digitacion.

Coda.—Es un periodo ó frase musical que se agrega al fin de una pieza para redondearla y darle aun mas decision al conjunto de toda ella. En la música bailable, se encuentra precedida de un signo de repetición, que indica que se ha de volver al principio de la pieza y despues concluir en la coda.

Cola.—Las notas de la música están compuestas de dos partes: la cabeza y la cola. La cabeza es el cuerpo mismo de la nota, y la cola la raya perpendicular que parte de la cabeza, indistintamente para arriba ó para abajo. En el canto llano, la mayor parte de las notas no tienen cola; pero en la música figurada moderna no hay mas que una sin cola, que es la semibreve.

Col-canto.—Término italiano que se encuentra comunmente en el acompañamiento de los instrumentos para indicar que estos han de seguir á la voz que lleva el canto, ateniéndose en la medida á las detenciones ó pausas que haga la voz.

Colla-parte.—Significa lo mismo que *col-canto*.

Coll-areo.—Significa en la música escrita para instrumentos de cuerda y arco, cuándo se ha de hacer uso de este último despues de haber empleado el *pizzicato*.

Coll-palo.—Indica que se ha de herir la cuerda en los instrumentos de arco con la varilla de esto y no con las cerdas. Este proceder se emplea rara vez.

Collson.—Instrumento inventado en Polonia hace algunos años, y el cual se asemeja á un clave vertical con cuerdas de tripa. En vez de teclado, contenia entre las cuerdas pequeñas tiras de madera de ciruelo, que se tocaban con la mano cubierta por un guante embadurnado de pez. El movimiento de vibración de las tiras de madera se comunicaba á las cuerdas, y estas producian un sonido parecido al de la *armónica*.

Colorido.—Se dice que una música tiene colorido, por oposicion á aquella que es vaga y monótona. El colorido de la música depende esencialmente del acertado uso de los pianos y los fuertes, y de la combinacion y mezcla de los diversos timbres de los instrumentos.

Comas.—Nombre de los pequeños intervalos en que se ha supuesto dividido el tono.

Este intervalo no puede usarse ni apreciarse en la música práctica, y solo ha servido y sirve á los teóricos para el cálculo de las proporciones de la escala musical.

Comes (JUAN BAPTISTA).—Célebre compositor español, nacido en Valencia hácia el año de 1560. Fué maestro de capilla de aquella iglesia metropolitana y mas tarde abandonó esta plaza para tomar la dirección del coro de la iglesia llamada del *Patriarca*, fundada por el bien aventurado Juan de Rivera.—Es considerado como el jefe de la escuela valenciana. Sus obras, esparcidas por todas las iglesias de España, se conservan particularmente en Valencia y en el Escorial. Son muy notables por la elegancia, la naturalidad y la pureza con que están escritas todas las partes. La *Lira-Sacro-Hispana* ha publicado un *Responso* de Comes á doce voces, en tres coros, cuya obra revela genio y profundos conocimientos del arte de escribir.

Cómico.—El efecto cómico de la música consiste en una aplicación particular de la expresión melódica, por medio de la cual se procura despertar en el ánimo del oyente el sentimiento de la alegría. El *canto parlante*, ó recitado, es el mas seguro medio de obtener este resultado, por asemejarse mas á la manera de hablar ordinaria.

Comixtion.—Marcha particular de los sonidos que los antiguos determinaron en el canto llano, llamándola *comixtion perfecta* ó *imperfecta*, segun que la marcha era ascendente ó descendente.

Commodo.—Palabra italiana que indica una modificación de tiempo en los aires principales, á que suele ir unida, como *allegro comodo*, etc.

Compañía del Gonfalon.—Especie de hermandad fundada en Roma en 1264, la cual representaba un drama en música durante los dias de la Semana Santa.

Compás.—Combinación del tiempo y el sonido. El compás lo puede componer un sonido solo ó varios de distinta duración, que entre todos compongan un intervalo de tiempo igual á un tipo determinado. De la combinación del tiempo con los sonidos resulta la variedad de la música, y constituye lo que se llama el ritmo de esta.

Compasillo.—Dáse este nombre al compás de cuatro tiempos ó partes.

Complemento.—El complemento de un

intervalo es la cantidad que le falta para llegar á la octava. Así, la segunda y sétima, la tercera y la sexta y la cuarta y la quinta, son complementos las unas de las otras.

Componer.—Crear é inventar música nueva, según las reglas determinadas en el arte.

Componium.—Instrumento inventado en el año 1829 por un holandés llamado Vinkel, y cuyo complicado mecanismo, por medio de una combinación admirable, improvisaba muchas variaciones de una ejecución tan clara y rica para el oído, que MM. Biot y Catel, en una memoria que presentaron al instituto de Francia sobre este instrumento, declararon ser inagotables.

Composicion musical.—Tomada en un sentido general esta palabra, significa el arte de inventar y de escribir cantos, acompañándolos de una buena armonia y presentándolos de cierto modo que espresen novedad, que agraden y que sean diferentes de todos los demás que se hayan oído, constituyendo de este modo una pieza completa de música con todos sus accesorios. Solo á los genios creadores les es dado poder reunir los recursos del arte á las inspiraciones de la imaginación para presentar un cuadro nuevo, lleno de variedad y de espresion, cuyo conjunto presente las bellezas de la armonia unidas á la invención de una melodía espresiva. Solo ese instinto musical que existe en los grandes genios es el que puede hacer producir una verdadera y perfecta composicion musical. Es preciso estar dotado de un talento superior y de esa fuerza creatriz, que es la que caracteriza á los compositores de genio, para crear ideas nuevas, darles formas seductoras y presentar cuadros de imágenes nuevas, cuya espresion nos conmueva y despierte en nuestro corazon sentimientos desconocidos. El que esté dotado por la naturaleza de ese poder creador que constituye el genio, y el que reuna al talento una exquisita sensibilidad al par que cierto conocimiento de las pasiones humanas, si su inteligencia se ha ejercitado antes en la práctica de las reglas de la composicion, y si ha recibido una sólida instrucción de los preceptos del arte, entonces podrá lanzarse con todo el fuego y vigor de su imaginación á la composicion musical, seguro de que su nombre se hará popular y sus obras adquirirán fama. Por el contrario, si se está desprovisto de estas dotes esenciales,

y si solo se cuenta con los recursos que ofrecen el estudio y el simple conocimiento de las reglas del arte, entonces sucederá que las producciones emanadas de estas medianías no pasarán de ser bosquejos defectuosos y triviales, en los que no se podrá jamás admirar ni la novedad, ni la espresion de aquellas obras formadas con los recursos inagotables del genio.

Nace el compositor de música, lo mismo que nace el poeta. En la música, así como en la poesia, los conocimientos mas estensos y las combinaciones mas complicadas, atenuadas estrictamente á los preceptos del arte, no podrán nunca reemplazar á las obras emanadas del genio. El genio musical requiere el desarrollo y ejercicio de las mas altas facultades intelectuales: una composicion musical exige á la vez el talento, el alma del artista y el gusto: el talento, que dispone y combina; el alma, que inventa y se apasiona, y el gusto, que guía al artista en el orden de las ideas y en la disposicion de las imágenes que crea. Un talento superior, la sensibilidad del alma y un gusto privilegiado por lo bello y agradable, son las cualidades indispensables de un genio musical. Todos los grandes maestros han poseído en un grado eminente estas diversas facultades.

El estudio de la ciencia musical es, sin embargo, de una gran utilidad, tanto para las inteligencias superiores y mejor dotadas por la naturaleza, como para las medianas disposiciones que se dedican al estudio de la composicion. A veces se suple en algun tanto la falta de genio con un estudio continuo y razonado; pero es preciso conocer que las reglas nunca podrán hacer nacer la inspiración, y que el exceso en que han incurrido algunos maestros y compositores modernos, sacrificando el gusto y la inspiración á las severas reglas del contrapunto, es un error funesto, que coarta á la mas dispuesta inteligencia y ciega los veneros de la mas rica imaginación musical. La ciencia sola, sin duda que no podrá conmover si no es impulsada y vivificada por las inspiraciones del alma. Si no se deja obrar á la imaginación, y si solo se atiende á la mas severa observancia de las reglas del contrapunto, entonces el genio mas fecundo no podrá producir nada que tenga verdadera belleza, ni nada que tenga verdadera poesia. Esta obcecación de algunos gran-

des maestros, que quieren reducir la enseñanza de la composición musical á reglas y preceptos dimanados del mas profundo y severo estudio, hecho en la ciencia del contrapunto, es, sin duda, un mal deplorable, que no conducirá sino á la instrucción de las medianas inteligencias; pero nunca al desarrollo de las facultades intelectuales de un gran genio que se dedique al estudio de la composición musical. Es digno de observarse que la mayor parte de los compositores, cuyas obras han adquirido mas justa fama y celebridad, no han demostrado sino una instrucción en extremo reducida, y los estudios que han hecho en el arte nunca han sido de los mas profundos. Todo el trabajo y la aridez de la ciencia debe desaparecer verdaderamente bajo la influencia de una imaginación creadora y bajo la poesía y el gusto de un compositor de genio.

La composición musical puede apreciarse de dos maneras: la composición *ideal* y la composición *rigorosa* ó *severa*. En la composición *ideal*, el compositor se entrega á las ideas que le sugiere su imaginación, y no viendo mas que una parte principal, ó un todo que abrace todas las ideas ligadas entre ellas mismas por las reglas del buen gusto, forma un conjunto natural y bello, emanado del sentimiento que experimenta dentro de si mismo y del efecto que concibe en su imaginación. Tal es un aria de ópera ó un solo en donde el compositor no vé mas que la parte expresiva de la composición.—En la composición *severa*, el músico se dispone á formar un todo de muchas partes, que se atienen á las mas precisas reglas del arte; cada parte debe presentar un interés particular y todas unidas deben contribuir á un efecto único y general. Es lo que constituye el arte de escribir á muchas partes *reales*.

Entre las composiciones musicales á muchas partes ó voces, se considera como la mas perfecta la composición á nueve partes reales. Es casi imposible el poder mover mayor número de voces sin doblar el diseño de una ó de muchas de entre ellas.

Toda composición musical es vocal ó instrumental. En la música vocal se debe tener muy en cuenta la extensión de las voces. Las composiciones que son de un estilo severo, como las fugas, coros, etc., la extensión de las voces no debe exceder de una décima,

pues pasado este limite el corista canta demasiado alto y confunde y ofusca los sonidos de los bajos. En los grandes aires y en otras composiciones de un estilo mas libre, se permite en algun tanto el estender mas la escala de las melodias; pero cuidando siempre de circunscribir las frases musicales al diapason natural de las voces y de no dar los sonidos agudos sino en determinados momentos.

En la composición instrumental, la extensión de las partes se gradúa segun la extensión de los instrumentos. Alemania es el país que mas ha sobresalido en la música instrumental. Haydn, Mozart y Beethoven han llevado la sinfonia á su mas alto grado de perfección.

La composición musical se divide tambien en composición religiosa, composición dramática y composición de concierto ó de salon. Las composiciones religiosas deben presentar una fisonomía grave y severa, adecuada á los sentimientos que deben inspirar y á la suntuosidad y majestad del lugar en donde se ejecutan. Las composiciones de los siglos XIII y XIV presentan ya en sus cánones y fugas ese carácter severo é imponente, que tan bien se aviene al género religioso, y que el genio de Palestrina supo tan bien perfeccionar, uniendo la variedad y el agrado á la naturalidad y á la majestuosidad del canto. Mas tarde, los compositores españoles imprimieron á este género de composición esa tinta de melancolía y de ternura mística, que forma el carácter distintivo de la escuela española.

En el siglo XVIII, Juan Sebastian Bach, uno de los genios que ha producido la Alemania, formó en el género severo obras maestras, que servirán eternamente de modelos. En Italia, la escuela napolitana ha producido á Leo, Durante, Scarlatti, Yomeli y otros, cuyas obras en este género son del mayor mérito. Las misas de Cherubini y el *Requiem* de Mozart vinieron á dar mas ensanche al dominio de la música religiosa; y por último, Rossini en su *Stabat* y Donizetti en su *Miserere*, han probado tambien que el estilo severo de la Iglesia les era tan familiar como los efectos brillantes del teatro.

Aun existe otro género de composición, que participa á la vez de la música religiosa y de la música dramática. Este género lo constituyen esas obras maestras, revestidas

de tantas galas y de tantas imágenes, que nos han legado Händel, Haydn, Beethoven y Mendelssohn en sus célebres oratorios. Este género es verdaderamente una mezcla del género religioso y del dramático, en la que el movimiento, el colorido y el brillo de las imágenes se hermana con la corrección de la armonía y del contrapunto. Tales son las obras de la *Creación* y las *Estaciones* de Haydn; el *Mesías* y el *Judas Macabeo*, de Händel; el *Cristo al Jardín de las Olivas*, de Beethoven, y *Pablo y Elías*, de Mendelssohn.

La composición dramática es, sin duda, el género más libre y la parte más cultivada de la composición musical. Seguir al drama en todas sus fases, pintar todas las situaciones, identificar todos los personajes, animar las masas de coros y hacerlos participar de la acción, hermanando los instrumentos con las voces, de modo que el interés se sostenga constantemente, son las miras y la misión que debe llenar un compositor dramático. Para desempeñar con éxito estas diversas cualidades, es preciso estar dotado de un superior talento.

La Alemania y la Italia han rivalizado siempre en la expresión, en el brillo y en la originalidad de la música dramática. La Francia ha producido también obras maestras, que han puesto la música de esta nación al nivel de las que más se han distinguido en el género dramático.

Bajo el nombre de música de salón ó concierto, se comprenden aquellas composiciones conocidas con los nombres de *sonatas*, *conciertos*, *fantasías*, etc., que tan en uso están hoy día en el violín, piano, arpa y otros instrumentos.—Este género de composición es más libre y más fácil, si se quiere, que los otros, porque el compositor procura solo producir el más brillante efecto en un instrumento solo, en donde agota todos los recursos que ofrece, con el objeto de hacer brillar la ejecución de un instrumentista. Esto sucede en las piezas llamadas *conciertos*, pues en los cuartetos, quintetos, etc., el carácter de la música es más severo que en las demás piezas de salón.

En este género de música, Boccherini, Mozart, Haydn y Viotti nos han dejado obras de un mérito sobresaliente; después Paganini, Baillot, Berlioz, Liszt, Herz, Zimmerman, Vieuxtemps, Berlioz, Thalberg, Prudent, Gott-

chalk, Tulon, Moscheles, Benedict y otros varios, han seguido con gran éxito el camino trazado por estos grandes maestros.

Composicion.—Algunos autores antiguos dieron este nombre á la palabra genuina *tono*.

Compositor.—Báse este nombre al artista músico que se dedica á escribir música en los diferentes géneros que abraza la composición musical.—Hay compositor *religioso*, compositor *dramático* y compositor de *salón*. Esta carrera es una de las más difíciles del arte y la más lucrativa cuando se tiene verdadero genio y talento.

Con. ánima.—Con alma, y dando á todas las notas la fuerza de interés necesario para expresar una pasión ó un sentimiento.

Con motto.—Significa que se ha de mover algún tanto más el aire marcado por un *andante*, *allegro*, y así se dice *andante con motto*, *allegro con motto*, etc.

Conceizán (FELIPE DA).—Monje portugués nacido en Lisboa á principios del siglo XVII. La biblioteca del rey de Portugal posee *Vilhancicos do sacramento é natal*, con el nombre de este monje.

Conceizán (PEDRO DA).—Clérigo portugués nacido en Lisboa. Fué buen poeta al par que compositor distinguido. Murió el 4 de Enero de 1712, cuando apenas contaba veintinueve años de edad.—Machado (Bibliot. Lusit. t. III, pág. 569.) cita las siguientes obras de este compositor: 1.ª, *Música á cuatro coros* para una comedia; 2.ª, *Loa con música á cuatro voces*; 3.ª, *Vilhancicos á cuatro é ocho voces*; 4.ª, *A cetera e solfa de hum vilhancico*; 5.ª, *Yu exitu Israel de Egipto á cuatro voces, fundadas sobre o Canto-Chao do mesmo psalmo*.

Conceizán (XUXO DA).—Monje portugués, nacido en Lisboa.—Estudió con provecho la música en su juventud, y fué maestro de capilla de su convento, en Coimbra, en donde murió el año de 1737. Se conservan en manuscrito sus composiciones, que consisten en himnos, salmos, motetes, etc.

Concertante.—Se dice de una pieza de música compuesta de varias partes, y en la cual cada una de ellas figura alternativamente, ya con un solo, ya cantando á dúo, de tal modo, que cada parte sea á su vez parte acompañante y parte principal.—Se llama *dúo concertante* ó *cuarteto concertante*, cuando las partes proceden cambiando el canto de unas en otras. En general, es pieza con-

certante toda aquella escrita para varias voces ó instrumentos.

Concertar.—Disponer dos ó mas voces ó instrumentos, con el objeto de que la ejecucion de una composicion sea mas uniforme, mas igual y que haya mas unidad en el conjunto.

Concertino.—Dáse este nombre al que toca la parte de primer violin principal en la orquesta, y en cuya parte se hallan marcados con notas mas pequeñas los pasajes obligados de los demás instrumentos.

Concertino.—Es un instrumento especie de acordeon, que se toca con ambas manos á la vez, por medio de cierto número de teclas que contiene en sus estremidades.—Este instrumento está particularmente en uso en Inglaterra. Hay el concertino barítono, cuya extension es desde *sol* hasta *do*; el concertino bajo, que está una octava mas bajo que el barítono, y el concertino tenor, que está una octava mas alto que este último. El primero que dió á conocer este instrumento en Inglaterra fué Gululio Reegondey.

Concertista.—Dáse este nombre al artista músico que toca un instrumento cualquiera con una gran perfeccion, y se ejercita en dar conciertos.

Concierto.—Esta palabra se deriva del latín *concinere*, y significa una reunion de músicos que ejecutan piezas de música vocal ó instrumental.

Concierto.—Se dá el nombre de concierto á una pieza de música, escrita espresamente para algun instrumento, con acompañamiento de orquesta ó de piano. Estas piezas de música se componen ordinariamente de un alegre, un adagio y un rondó.—El concierto exige una buena y brillante ejecucion por parte del artista que lo ejecuta, y es en donde mas brilla el talento de un concertista. El instrumento escogido figura en primera línea, y la orquesta ó el acompañamiento del piano representan un papel secundario. El instrumento para el cual haya sido escrito el concierto, es el que domina en toda la composicion, y el que ejecuta y hace sentir todas las bellezas y los artificios de la pieza.

Concierto espiritual.—Concierto en el que se ejecuta solo música de iglesia, con exclusion de toda pieza ó trozo de ópera. El concierto espiritual fué fundado en 1725, por

Anne Dunican, músico de cámara.—En Francia dan el nombre de *conciertos espirituales* á las reuniones musicales del viernes santo y dias de Pascuas, y á los conciertos dados el domingo de ramos.

Concierto sacro.—V. *concierto espiritual*.

Concierto histórico.—Dáse este nombre á una especie de concierto en el que los instrumentos de una época muy remota se ponen en uso para ejecutar la misma música que se escribía en aquellos tiempos, en que dichos instrumentos estaban en voga. Como que estos conciertos forman siempre parte de un concierto de música moderna, tienen por esto mismo el mérito particular de poner de manifiesto los progresos del arte; pues despues de haber oido la música rítmica y enérgica de los tiempos modernos, ejecutada por los instrumentos perfeccionados de hoy día, pasamos á oír de seguida la música simple y pacífica de aquellos tiempos en que Monteverde se esforzaba por instinto en encontrar la piedra filosofal del arte. Este contraste singular es á la música lo que la esposicion de las antiguas pinturas romanas y bizantinas es á la pintura: una esposicion, en la que no solamente podemos apreciar de un golpe de vista los cambios que el arte ha experimentado con el trascorso del tiempo, sino tambien el gusto que ha dominado en las diversas épocas. Mr. Fetis ha sido el que en estos últimos años ha creado el concierto histórico.

Concinni, inconcinni.—La voz humana tiene dos especies de sonidos; los sonidos *articulados* y los sonidos *modulados* ó musicales. Los sonidos articulados, llamados en latín *inconcinni*, son los que produce naturalmente la palabra, los cuales, á causa de la emision rápida y continuada del aire, dejan de ser musicalmente apreciables para el oído.—Los sonidos modulados, llamados *concinni*, son, por el contrario, aquellos que se producen en el canto y que por su movimiento moderado el oído puede apreciarlos como verdaderos sonidos musicales.

Concurso.—Reunion de profesores de música, en la cual una plaza vacante de maestro de capilla, de violinista, cantor etc., es adjudicada á pluralidad de votos al mas hábil de los que se presentan á solicitarla.—Es lo mismo que *oposicion musical*. Tambien se dá es-

te nombre á los ejercicios que tienen lugar en los conservatorios de música para la conclusion de la carrera, ó para adjudicar premios á los alumnos.

Conjunto.—Se dá el nombre de grados conjuntos á aquellos sonidos que proceden por tonos ó semitonos.

Conjunto.—Dáse este nombre en la música al efecto general que resulta de una composicion musical.—El conjunto de una pieza de música, es el que hace apreciar sus diversas cualidades, y el que presenta los accesorios de la composicion unidos por medio de la armonia y de la melodía, modificadas segun los diversos acentos de la música.—El conjunto es el que espresa, digámoslo así, el todo de la composicion; si una pieza no presenta unidad, si sus diversas partes no contribuyen á un todo, y si no impresiona vivamente por la relacion y natural enlace de sus frases y periodos, y si la reunion de voces é instrumentos no causa en el oido una impresion llena y agradable, entonces se dirá que no presenta conjunto, y que, por lo tanto, está desprovista de esa belleza que resulta de la reunion ó mezcla de la unidad con la variedad, que es lo que constituye el verdadero y bello conjunto.

Conservatorio.—Nombre que se dá á los establecimientos ó escuelas destinadas á propagar la enseñanza del arte musical, y á conservarlo en toda su pureza. Los primeros conservatorios fueron fundados en Italia, en el siglo XVII; pero á decir verdad, la primera escuela ó conservatorio que existió en Europa, fué la cátedra de música fundada por el rey don Alfonso el Sábio en el siglo XIII en la universidad de Salamanca, y de la que fué catedrático el célebre Salinas. El de Nápoles fué por mucho tiempo un manantial fecundo de cantantes célebres y de compositores distinguidos. Porpora, Pergoleso, Durante, Leo y otros muchos compositores de fama, salieron de la escuela de Nápoles. Despues del conservatorio de Nápoles, se fundó el de Venecia, que estaba esclusivamente consagrado á la enseñanza de las mujeres, así como el de Nápoles á la de los hombres.—Había entonces en Italia hasta cuatro conservatorios: *L'ospedale della pietá*, el *Mendicanti*, el *Incurabili* y el *Ospedaletto di San Giovanni*. Dos de estos conservatorios dejaron de existir en los últimos años de la república; el de

Mendicanti existió hasta la época de la revolucion, y el de la *Pietá*, que estaba consagrado solo á la enseñanza de los niños, existe aun todavía.

Hoy día los conservatorios en donde mas se cultiva el arte y en donde la enseñanza se prodiga con mas esmero, son los de Paris, y Bruselas y Madrid. Todo cuanto hay en Europa de músicos hábiles, tanto en cantantes como en compositores é instrumentistas, se encuentran en estos conservatorios, ó han salido de ellos. Así es, que estos establecimientos han producido un gran número de músicos distinguidos, y sobre todo, de instrumentistas que no han tenido ni tienen rivales en el mundo.

El Conservatorio de Paris fué fundado por el venerable Sarratte; despues fué dirigido por M. Perne, y mas tarde por Cherubini; hoy día lo es por M. Auber, una de las notabilidades musicales de la escuela francesa. El de Bruselas es dirigido por Mr. Felis, eminencia musical, que hará honor á nuestro siglo, y que por medio de su celosa y acertada direccion, ha elevado este establecimiento á la categoría de ser uno de los primeros de Europa.—El de Madrid, fundado por la reina doña Maria Cristina, tiene por director de la parte musical al sábio y profundo compositor Sr. D. Milarion Eslava, cuya fama europea hoy como artista eminente, honra sin duda á la nacion.

Consonancias.—Dáse este nombre á ciertos intervalos, que por su constitucion ó por su carácter tonal, agradan inmediatamente al oido, y nos hacen percibir con mas ó menos perfeccion el sentimiento del reposo ó de la conclusion. Los intervalos *consonantes* se dividen en intervalos ó consonancias *perfectas*, y consonancias *imperfectas*. La *quinta* y la *octava* son las consonancias perfectas; por estension dáse tambien este nombre al unísono, aunque este verdaderamente no constituye ningun intervalo. Las consonancias *imperfectas*, son la tercera y la sexta mayor ó menor, como *do la* y *mi do* y la cuarta *sol do*.

Consonante.—Se dá este nombre al intervalo que produce una consonancia; se dá tambien el nombre de acorde consonante, á aquel que no contiene la disonancia de séptima, segunda ó novena.

Consonante.—Nombre de un instrumento

de grandes dimensiones, cuyo uso ha desaparecido hoy. El consonante participaba del clavecín y del arpa. Su tabla de armonía estaba guarnecida por ambos lados de cuerdas que se pulsaban por medio de unas varillas metálicas.

Contra.—Esta palabra indicaba antiguamente la voz de alto. Se aplicaba particularmente á todas las partes destinadas á hacer armonía á otra voz ó á ir en contra. En el órgano se dá este nombre á ciertas notas que se pisan con los pies, y que suelen formar el bajo de la armonía.—En los órganos modernos, estas contras, que también se llaman pisas, forman un teclado completo de octava y media ó dos octavas.

Contralto.—El contralto es á la voz de mujer, lo que el bajo respecto á la voz de hombre. Su extensión es la misma, una octava mas alta.—La voz de contralto también se encuentra en los hombres, y participa del timbre de la de tenor y de la de tiple; es la voz que propiamente tenían los castrados, aunque no tan aguda ni tan estensa como la de estos.

Contrabajo.—El contrabajo es el instrumento de mayores dimensiones que se conoce en la familia del violín. Sus sonidos están una octava mas baja que los del violoncello. Este instrumento es el fundamento de las orquestas, y ningún otro podría reemplazarlo ni llenar debidamente su cometido.—La riqueza de su sonido, su timbre franco, lleno y pomposo, y sobre todo, el orden admirable que esparce por entre las masas sonoras, hacen sentir desde luego su presencia.

Hay dos especies de contrabajos: la una de tres cuerdas y la otra de cuatro.—La extensión del contrabajo es de dos octavas y una cuarta, desde el *mi* grave de la voz de bajo, hasta el *la* agudo del tenor, contando siempre dos notas de menos en el grave para los contrabajos de tres cuerdas. El sonido del contrabajo de cuatro cuerdas, así como el de tres cuerdas, se produce siempre una octava mas bajo que la nota escrita.

El contrabajo está destinado en general á hacer oír el bajo de la armonía. En la iglesia, sin embargo, se le emplea también para sostener las voces de los coros, y algunas veces para hermanar su timbre con el del órgano. Generalmente este instrumento es reforzado por el violoncello, que toca al unísono suyo, pero se le puede aislar de este y aun del

cuarteto de instrumentos de cuerda, para unirlo á los instrumentos de viento, que refuerza y sostiene con muy buen efecto para el oído.

El contrabajo no se presta á pasajes muy rápidos y dificultosos; su timbre majestuoso y severo se presta mas bien á la ejecución de pasajes cómodos y pausados, en los que el oído pueda apreciar toda la pureza de sus sonidos. El trémolo de los contrabajos es, sin embargo, algunas veces de un efecto sorprendente, pues hace tomar á la orquesta una fisonomía tétrica y amenazadora, de un efecto grandioso, pero es necesario no prolongar demasiado estos trémolos, porque van perdiendo poco á poco la fuerza á causa de la fatiga que causa á los ejecutantes.

Contrabajista.—Músico que tiene por profesión tocar el contrabajo.

Contradanza.—La contradanza es un baile en extremo usado en todas partes. Su aire es animado y vivo, y formado de multitud de maneras diferentes. La contradanza dimana de las diversas figuras que resultan de la posición de los que bailan.—Cada figura tiene un nombre particular que las distingue, como *pantalon*, *pastorcia*, etc., etc.

Contra-fuga.—Se llama así á una fuga en la cual las partes proceden en sentido inverso de la marcha natural que deberían seguir en una fuga ordinaria.

Contramotivo.—Dáse este nombre en la fuga á una idea ó frase melódica que se intercala en el curso de esta, formando con el motivo principal un contrapunto doble.

Contrapunto.—Es aquella parte de la ciencia musical que se ocupa del estudio severo de las reglas del arte y de las diversas maneras de combinar los sonidos musicales, ateniéndose á las reglas mas precisas y exactas. En la época en que la composición á varias partes comenzó á usarse, las notas de la música eran puntos, y de la adición ó oposición de unos puntos á otros, resultó el nombre de *contrapunto*, que significaba *punto contra punto*, ó como si dijésemos *contrapuntear*. Esta expresión se ha conservado como un nombre técnico hasta nuestros días, en que el sentido general suyo expresa también todo aquello que se refiere á la parte armónica de la composición musical.

El contrapunto es una composición formada de dos ó mas partes sobre un canto da-

do. Si las voces están dispuestas de tal modo que se pueden invertir sin infringir las reglas del arte, entonces toma el nombre de contrapunto *doble*. El contrapunto es *simple*, si la inversion de las partes no puede tener lugar sin chocar las reglas del arte.—Cuando el contrapunto á dos ó mas voces está formado solo de notas de valor igual, colocadas las unas sobre las otras, entónces se llama contrapunto *simple de nota contra nota*. Si se encuentran dos ó mas notas contra una, entónces toma el nombre de contrapunto *figurado*; y por último, si sobre un canto dado se escriben melodías compuestas de distintos valores, se llama entónces contrapunto *florido*.

El contrapunto, á cualquier número de voces que se sea, se divide principalmente en cinco especies: primera, de nota contra nota; segunda, de dos notas contra una; tercera, de cuatro contra una; cuarta, retardos ó sínkopas, y quinta, contrapunto florido.

Contrasentido.—Se dice de una composición cuando produce un efecto distinto de aquel que se haya imaginado el compositor. Es un contrasentido, cuando el efecto de la música resulta triste en vez de alegre, ligero cuando debe ser grave, y así reciprocamente.

Contratiempo.—Se dá este nombre á la parte débil de la medida ó del compás. Generalmente, en todos los acompañamientos el bajo marca el tiempo, mientras las otras partes responden marcando el *contratiempo*. Se dice también *ir á contratiempo*, cuando los ejecutantes faltan á la medida ó se pierden en el compás.

Contraste.—Es la disposición particular de una obra musical que presenta en sus partes cierta oposición de efectos, por medio de la cual cautiva la atención del oído. Los pasajes inesperados, la contraposición de las partes, la sucesión del *piano* al *fuerte* y de este al *piano*, la mezcla de los diversos instrumentos, y otra multitud de peripecias de una buena obra musical, es lo que constituye el *contraste*, que es de lo que mas gusta y de lo que mas agrada oír en las composiciones musicales.

Copiar.—Trasladar una pieza de música de la partitura á los demás papeles que han de servir para la ejecución. También se dice del plagio de un compositor, cuando copia pasajes enteros de otros compositores, apropián-

doselos y presentándolos como emanados de su pluma.

Copista.—Aquel que tiene por profesion copiar la música de una partitura, sacando las diferentes partes para cada instrumento ó voz, doblando las que sean necesarias para ejecutarlas en orquesta, estrayendo cada parte separada con la mayor exactitud posible, no olvidando ninguno de los accidentes de las partes, y marcando con la mayor claridad las notas, signos, palabras, etc., de tal modo, que cada parte resulte escrita con la mayor corrección y de la misma manera que el compositor la ha escrito en la partitura.

Copla.—Dáse este nombre á un pequeño aire, que se canta regularmente sobre motivos populares.—A un mismo aire ó melodía se ajustan diferentes *coplas*, cuyos versos son de una misma medida. La copla es verdaderamente una canción, aunque de un carácter mas bajo y trivial; es un canto que, aunque desprovisto del colorido de la canción, caracteriza mas, si se quiere, el país ó la clase del pueblo que la canta; ciertas coplas, como son las coplas del *fandango*, de las *seguidillas*, etc., mas propias del género andaluz que de ningún otro, son aires que se avienen perfectamente á las costumbres de la clase del pueblo que los usa, y que pintan hasta cierto punto sus costumbres y sus hábitos.

Coral (canto).—Dáse este nombre á las composiciones escritas para voces solas y destinadas á ser cantadas por un gran número de cantantes.—Los cantos corales son los que se usan en las sociedades llamadas *orfeones*, cuyo principal objeto es cultivar la música vocal.

Corbera (Francisco).—Músico español, que vivía en el siglo XVII y que dedicó al rey Felipe IV una obra, titulada *Guitarra española y sus diferencias de sonidos*.

Corchea.—Figura ó signo de la música, cuyo valor es igual á la octava parte de una *semibreve*.

Cordal.—Parte accesoria de los instrumentos de cuerda y arco, cuya forma es triangular; se halla colocada en la parte inferior de estos, y sirve para sujetar en ella las cuerdas del instrumento.

Cordeiro (Antonio).—Sochantre de la catedral de Coimbra en Portugal. Vivía á principios del siglo XVIII, y es autor de una adición y corrección al tratado de canto llano

de Juan-Martins, publicada con el título de *Arte de cantochoao composta por Joaõ Martins, augmentada é emendada*; Coimbra, 1612, en octavo.

Cordero y Fernandez (ANTONIO). = Nació este artista en Sevilla, capital de Andalucía el día 30 de Marzo del año 1823, y le bautizaron en la parroquia del Sagrario de dicha ciudad el 1.º de Abril inmediato.

Desde muy niño cantaba por afición en el rosario, procesion nocturna muy usada entonces, llamando la atención general su voz argentina y estensa.

En 9 de Julio de 1832 ganó por oposicion una plaza de seise (niño de coro) en la catedral de la citada capital, y el 20 del mismo mes y año cantó ya en dicha metropolitana la calenda de Santa Práxedes, desempeñando despues la parte de primer tiple en la octava de la Purísima Concepcion el mismo año, al ejecutarse con orquesta el famoso baile de niños ante el *Señor manifiesto*, ceremonia especial, aun practicada en dicha catedral, única que la verifica. Sirvió la plaza de seise satisfactoriamente hasta el 9 de Junio de 1857, en que pasó á colegial, como era costumbre, cuya plaza desempeñó solo dos años, por razones que despues quedarán consignadas.

La educacion musical de Cordero, encomendada desde que ingresó en la catedral como seise al cuidado del ilustre maestro de aquella capilla música, que lo era entonces el Sr. D. Hilarión Eslava, no sufrió interrupcion alguna hasta que, por causa de los reveses que el clero sufrió con la guerra civil, indujeron á los padres de aquel á separarle del predicho destino, á desistir del pensamiento de que siguiera la carrera eclesiástica y á dedicarle al comercio, que sus padres ejercian. Mas pasado algun tiempo, y con motivo de celebrarse solemnes honras por las victimas que sucumbieron en el sitio y toma de Bilbao, se verificó en dicha catedral el precitado acto religioso, y para él fué uno de los invitados á tomar parte activa nuestro ex-seise, que en aquella ocasion, por haberse ya verificado la muda de su voz, cantó la parte de contralto de primer coro á satisfaccion de todos. Con este motivo, muchas de las personas que le oyeron cantar en dichas honras, aconsejaron á Cordero que se dedicara al teatro, en cuya ópera italiana podia llegar á figurar dignamente.

Impulsado, pues, por sus amigos, consultó el caso con el señor Eslava, y este convino en que eran fundadas tales esperanzas. Con la mayor generosidad se encargó desde luego dicho señor de continuar benéficamente la educacion músico-cantante del nuevo contralto. Un año próximamente duró este segundo periodo de la educacion musical de Cordero, y despues, por influencia y mediacion del mismo Sr. Eslava, firmó la primera escritura como tenor comprimario y segundo en la compañía de ópera que formó D. Luis de Olona para los teatros de Granada, Málaga, Cádiz y Sevilla, cuya temporada duró desde el domingo de Pascua de Resurreccion del año 1843 hasta el de Piñata de 1844.

Una larga enfermedad impidió á Cordero el aceptar nuevas contratas que le propusieron despues; pero al estrenarse el teatro de San Fernando en Sevilla, fué solicitado como tenor, y firmó escritura con la misma obligacion que en la anterior, ya dicha, durando esta segunda escritura desde el 13 de Diciembre de 1847 hasta fin de Junio de 1848 en los teatros de Sevilla y de Cádiz. En el espacio de cuatro años que medió de una contrata á la otra, solo cantó en las solemnidades de la catedral.

Decidido Cordero á concluir sus estudios antes de aceptar otras escrituras que no fuesen superiores á las citadas, vino á la corte, adonde llegó el 22 de Agosto de 1848, continuando sus estudios con su bienhechor y único maestro hasta entonces, que ya lo era de la Real Capilla de S. M., el célebre Eslava, quien despues le recomendó con sumo interés al Sr. D. José María de Reart y de Copons, que era una especialidad para la buena enseñanza del canto, y que por beneficencia se ocupaba constantemente de enseñanza tan penosa en bien de los menesterosos, á quienes dedicaba constantes é inestimables desvelos. Con Eslava siguió estudiando armonia y composicion.

Ya tocaba á su término la educacion artistico-cantante del nuevo alumno de la clase del inolvidable Reart, y se preparaba á ir á Italia á ejercer la carrera en la ópera, cuando se pusieron edictos para una plaza de tenor supernumerario en la Real Capilla de S. M. Fué Cordero uno de los cinco opositores que se presentaron, y el 18 de Diciembre del año 1849 juró y tomó posesion de una plaza

de tenor segundo supernumerario de dicha Real Capilla con opcion á las vacantes sucesivas. Dos ascensos ha logrado hasta la fecha, siendo hoy tercer tenor de planta, ó sea de número.

Una vez tomada posesion de la plaza de la Real Capilla, tuvo que renunciar Cordero á la carrera del teatro, y se dedicó al profesorado, que con buen éxito ejerce en Madrid desde entonces.

En Enero de 1858 publicó un tratado de canto, con el título de *Escuela completa de canto en todos sus géneros, y principalmente en el dramático español é italiano*; produccion que ha favorecido la justa reputacion de que ya venia gozando Cordero como maestro de ese ramo del arte.

Despues ha publicado en diferentes periódicos de música numerosos artículos, ya doctrinales, ya históricos, ya de crítica, en los que ha demostrado un claro talento y un distinguido criterio, sobre todo por la verdad y la exactitud de sus juicios y apreciaciones.

Por último, con fecha 28 de Abril de 1866 fundó una *Escuela lírico-dramática* en union del distinguido profesor de mimica, con aplicacion al canto escénico, D. Juan Jimenez, en cuya escuela se educan hoy en el arte de bien cantar jóvenes de ambos sexos con un esmero y una constancia que hacen de esta escuela la primera de España despues del Conservatorio.

Cordero es un artista modesto, de calidades muy distinguidas, y que merece bien del arte por la adhesion, el afán y el interés que ha demostrado siempre por todo aquello que se roce con el lustre y brillo del arte nacional. Como una prueba de ello, debemos consignar aqui las diligencias practicadas en Sevilla el año 1860 por este apreciable artista, con el objeto de que el ayuntamiento de aquella capital hiciese colocar una inscripcion en la casa donde nació el célebre tenor Manuel Garcia.—Aceptada por el ayuntamiento la proposicion, Cordero se brindó á llevar á cabo el pensamiento á sus espensas; pero las gestiones que comenzó á hacer tropezaron con obstáculos que aplazaron por aquella época la realizacion del proyecto, si bien abrigamos la esperanza de que se vea algun día realizado, perteneciendo á Cordero la gloria de la iniciativa en tan patriótica idea.

Cordometro. = Instrumento compuesto

de dos pedazos de cobre ó hierro, de seis ó siete pulgadas de largo, y destinado á medir el grueso de las cuerdas y mantener fija la afinacion en determinados instrumentos.

Corifeo. = Los griegos daban el nombre de Corifeo á aquel que, colocado en un lugar elevado, llevaba la medida á los demás músicos. Dáse tambien este nombre al corista encargado de cantar los solos, cuando los hay, en los coros.

Corista. = Músico de cualquier sexo que canta en los coros.

Corista. = Instrumento de pequeñas dimensiones que se asemeja en su forma á un tenedor de dos puntas, y hecho de acero templado. Se pone en vibracion uniendo sus lados, que vibran con violencia en direcciones opuestas. El sonido lo produce con mas intensidad, cuando se apoya sobre un cuerpo duro; este sonido está al unisono de la, y sirve para dar el tono del diapason general á otros instrumentos.

Cornamusa. = Instrumento de viento, compuesto de tres tubos unidos á una piel de carnero que se infla como una vejiga, y cuyos sonidos se producen por medio de varios agujeros que contiene uno de los tubos. (V. *gaita*).

Corneta. = Juego del órgano, compuesto de cuatro tubos, que resuenan á la vez sobre cada tecla, y que están acordados á la octava, á la doble quinta, y á la triple tercera.

Corneta. — La corneta parece ser el mas antiguo de todos los instrumentos que se usan hoy. Su forma es muy simple, y como no tiene agujeros ni llaves de ninguna clase, soló produce un sonido primitivo y sus accesorios. Este instrumento, cuyo sonido es belicoso y marcial, está destinado principalmente á batir la marcha á los soldados en union de las bandas de tambores.

Corneta de llaves. = Instrumento derivado de la primitiva corneta, el cual no es mas que esta misma, modificada y perfeccionada por medio de las seis llaves que contiene, que le hacen producir sonidos mas agudos, y abrazar una estension de dos octavas próximamente. El sonido de este instrumento es algo vulgar, y es casi inadmisibile en el estilo sério: unido á las masas de instrumentos de metal, forma buen efecto ó refuerza la armonia; pero tocado solo, produce sonidos demasiado penetrantes.

Cornetin. = Instrumento de la familia de

la corneta, el cual tiene una forma parecida á esta; sus sonidos se producen por medio de pistones, y son mas dulces que los de la corneta de llaves. Este instrumento es de mucha importancia en las orquestas; su timbre sonoro y no tan r  cio como el de otros instrumentos de su especie, comunica    la armonía de los instrumentos de metal cierta dulzura y suavidad que agrada sobremanera; es tambien un instrumento enérgico, que se presta    pasajes impetuosos y esparce la alegría y la vivacidad en los pasajes veloces del instrumental de metal, del mismo modo que el violin lo hace entre el instrumental de cuerda.

Corno inglés.—Este instrumento, en la familia del oboe, ocupa el mismo lugar que la *viola* en la del violin.—El corno inglés fué inventado por José Ferlandio de Bergamo, y har   solo unos sesenta años que se introdujo en las orquestas; su forma es como la del oboe, aunque de mayores dimensiones, y encorvado un poco hácia su pabellón, que se termina en forma de bola y no de campana, como el del oboe; sus sonidos se producen una quinta mas baja que los del oboe,    causa de la mayor longitud de su tubo. Los sonidos del corno inglés, adecuados    la ternura y la melancolía, no se oyen aislados en las orquestas, sino en la ejecución de algun solo    obligado.

Corno di bassetto.—Antiguo instrumento de la familia del oboe, el cual venía ser una especie de clarinete bajo, usado por el   celebre compositor Mozart en algunas de sus partituras.

Coro.—D  se el nombre de coro    un trozo de armonía    cuatro    mas partes vocales, cantado    la vez por todas las voces y acompañado generalmente por la orquesta.

Los coros son de diversas clases, segun que el estilo    que pertenecen es severo, libre    misto. Tambien difieren segun el número de sus partes; hay coros al unísono,    dos,    tres,    cuatro,    cinco y    mayor número de partes, formadas de los diferentes timbres de las voces.

Las combinaciones de las voces en un coro, son muy variadas y dependen enteramente del capricho y gusto del compositor. Los coros de mujeres son de un efecto mágico en aquellos pasajes de un carácter religioso y tierno. Los de hombres, por el contrario,

producen efectos enérgicos y se prestan    expresar el terror y la impetuosidad en toda clase de situaciones dramáticas. D  se tambien el nombre de coro    la reunión de los músicos que deben cantar un coro.—Coro tambien se llama al lugar destinado en la Iglesia al canto durante las ceremonias religiosas. En la primitiva Iglesia, se reunian los fieles circularmente ante los altares, entonando himnos y alabanzas; de esta forma circular que tomaban las personas en forma de *corona* al rededor del altar, han deducido algunos que trae su origen la palabra *coro*; otros han creido que *coro* se deriva de *cari  dad* y *concordia*, porque uniéndose muchos para el canto, debía haber entre sus voces mucha unidad y concordancia, que es lo que quiere   dar á entender la palabra *coro*.

Correa (FRAY MANUEL).—Carmelita portugués, nacido en Lisboa    fines del siglo XVI. Fu   maestro de Capilla en la iglesia de Santa Catalina en 1625, y es autor del motete *Adj  n   nos Deus*, que se halla manuscrito en la biblioteca del rey de Portugal. Otro *Manuel Correa*, nacido tambien en Lisboa hácia la misma época, y que fué capellán de la Catedral de Sevilla en 1630, ha compuesto varios motetes, que se encuentran manuscritos en la biblioteca del rey de Portugal.

Correa (ENRIQUE CARLOS).—Maestro de capilla de la catedral de Coimbra, nacido en Lisboa el 10 de Febrero de 1630.—Ha compuesto una gran cantidad de misas, motetes, responsos, *misereres*, etc., que se hallan manuscritos en la biblioteca del rey de Portugal.

Correcta.—Se dice de la perfección de una obra musical cuando se han observado en ella todas las reglas del arte. Una composición musical es correcta siempre que en ella no se hayan infringido las reglas de la armonía y de la melodía.

Córtes.—D  se el nombre de c  rtes en una pieza de música,    aquellos pasajes marcados para la conclusión de alguna frase    periodo que cambia repentinamente la marcha de la composición, dándole un nuevo giro en el ritmo    en la combinación de las diversas partes de que se componga.—Los c  rtes constituyen una de las principales bellezas del arte de componer.

Cosaca.—Danza de los cosacos, cuya medida es de 2/4 y consta de ocho compases de un movimiento moderado.

Costa (ALFONSO VAZ DA).—Hábil cantor y maestro de capilla en Avila, nacido en Portugal á fines del siglo XVI. En su juventud pasó á Roma y estudió bajo la direccion de los mas famosos maestros de su época. A su vuelta fué maestro de capilla en Badajoz y despues en Avila.—Sus composiciones, que son numerosas, se encuentran en manuscrito en la biblioteca del rey de Portugal.

Costa (FRAY ANDRE DA).—Nacido en Lisboa, entró muy jóven en la órden de Trinidad, habiendo tomado el hábito el 3 de Agosto de 1650.—Fué gran músico, buen compositor de música religiosa y excelente tañedor de arpa. Formó parte de la capilla de los reyes de Portugal Alfonso VI y Pedro II, que supieron apreciar sus talentos. Murió jóven todavia el 6 de Julio de 1685, dejando manuscritas las obras siguientes, que se hallan en la biblioteca del rey de Portugal: 1.ª, *Misssas de varios coros*; 2.ª, *Confitebor tibi*, á doce voces; 3.ª, *Laudate pueri Dominum*, á cuatro voces; 4.ª, *Beati omnes*, á cuatro voces; 5.ª, *Completas*, á ocho voces; 6.ª, *Lodanha á N. Senhora*, á ocho voces; 7.ª *Responsorios da 4 e 6 feira da Semana Santa*, á ocho voces; 8.ª, *O texto da Paixao da Domingo da Palmas e de 6 feira mayor*, á cuatro voces; 9.ª, *Vilancicos de conceicao Natal e Reis*, á cuatro seis, ocho y doce voces.

Costa (FÉLIX JOSÉ DA).—Doctor en derecho, nacido en Lisboa en 1701. Cultivó la poesía y la música, y ha dejado en manuscrito una obra con el título de *Musica revelada de contraponto ó composicao, que comprehende varias sonatas de clave, viola, rebeco e varios minuetes e cantantes*.

Costa e Silva (FRANCISCO DA).—Canónigo y maestro de capilla de la catedral de Lisboa. Murió el 11 de Mayo de 1727, y ha dejado manuscritas las siguientes obras: 1.ª, *Missa á 4 voces com todo o género de instrumentos*; 2.ª, *Miserere á 11 voces com instrumentos*; 3.ª, *Motetes para se cantarem as missas das domingos da quaresma*; 4.ª, *Lamentacao primeira de quarta feira de Trevas a 3*; 5.ª, *O texto de Paixao de S. Marcos e S. Lucas a 4*; 6.ª, *Vilancicos á S. Vicente e a Santa Cecilia com instrumentos*; 7.ª, *Responsorios do oficiados defuntos a 8 voces com todo o genero de instrumentos*.

Costa (JOSÉ DA).—Escritor portugués, que vivia á mediados del siglo XVIII. Publicó un

tratado de canto llano, con el título de *Arte de cantochao para uso dos principiantes*; Lisboa, 1757, en 8.º

Cramer (JUAN BAUTISTA).—Célebre pianista, nacido en Manheim el 24 de Febrero del año 1771. Desde muy jóven comenzó el estudio de la música bajo la direccion de buenos maestros, habiendo sido uno de estos el célebre Clementi. Sus padres, que residian en Inglaterra, lo dedicaron en un principio al estudio del violin; pero habiendo mostrado mas alicion por el piano, lo dejaron seguir su propio instinto, lo que hizo que en este último instrumento el jóven Cramer llegase á ser una celebridad artistica.—A los trece años ya daba conciertos que llamaban la atencion, y se hallaba familiarizado con las obras de algunos grandes maestros, como Hændel y Sebastian Bach. A los diez y siete años comenzó á viajar fuera de Inglaterra, dando conciertos en las principales villas y ciudades y granjeándose por todas partes una gran reputacion como pianista de estrordinario mérito. Vuelto á Inglaterra en 1791, se dedicó á la enseñanza del piano, dándose tambien á conocer como compositor con algunas sonatas que publicó por aquel entonces. Despues hizo un viaje á Viena, en donde lió estrecha amistad con el célebre Haydn, trasladándose desde aquel punto á Paris, en cuya capital permanecié algunos años, consolidando la reputacion que como compositor y concertista ya se habia adquirido. En 1845 volvió á Inglaterra y murió en Kensington, cerca de Lóndres, el 16 de Abril de 1858, á la edad de ochenta y siete años. Entre las muchas obras que dejó este renombrado pianista, como son sonatas, duos para puno, nocturnos, etc., se distinguen sus célebres *Estudios*, por la elegancia del estilo y el interés de sus modulaciones.

Crebalum.—Instrumento de los romanos, que segun algunos se parecia á las castañuelas, y segun otros no era mas que una especie de pandereta.

Crescendo.—Esta voz italiana significa *creciendo, aumentando*. El *crescendo* consiste en principiar un sonido con la mayor dulzura posible, y conducirle por grados imperceptibles hasta su mayor grado de intensidad.—Tambien indica el aumento por grados de la fuerza de sonoridad que resulta de la reunion de muchas voces ó instrumentos.

Crescere (subin).—Se dice en italiano que un cantor ó un instrumentista *cresce*, cuando la entonacion es mas elevada de lo que deberia ser. La causa de este defecto suele ser natural ó accidental.

Cristalocordo.—Nombre de una especie de clave inventado en Paris en 1785 por un tal Boyer, aleman, cuyo instrumento tenia las cuerdas de cristal.

Crítica musical.—Para ejercer la crítica musical, es preciso poseer grandes y profundos conocimientos del arte, al par que es indispensable estar dotado de un gusto esquisito. No basta solamente examinar las composiciones bajo su forma exterior y técnica, es preciso tambien examinarlas bajo el punto de vista filosófico y saber apreciar debidamente su carácter estético. Cuando la crítica es imparcial, clara y está escrita en un lenguaje que demuestre la ausencia de toda pasion, entonces es innegable su utilidad, pues contribuye á alentar á los artistas y á perfeccionar el gusto. Pero, por desgracia, salvo algunas raras y respetables escepciones, la mayor parte de los criticos, y mucho mas los de música, no llenan bien el cometido que se proponen, pues faltando las mas de las veces á la fria imparcialidad, se entregan á una severa y cruda crítica, en la que mas les anima el interés personal, que la noble y generosa ambicion de ver progresar y florecer el arte.

Cromametro.—Es un pequeño instrumento, compuesto de un mango dividido en semitonos y montado de una sola cuerda, sobre la cual se coloca una pequeña barra movable, la cual sirve para variar las entonaciones de la cuerda de este instrumento. Este instrumento fué inventado en 1827 por M. ROLLER, constructor de pianos en Paris, y su objeto principal era facilitar la afinacion del piano á aquellos que no tenian la costumbre de templarlo.

Cromático.—Uno de los llamados géneros en la música moderna. Los antiguos usaron del género cromático, al decir de algunos historiadores, así como del diatónico y del enharmónico. De estos tres géneros, el género diatónico parece ser el mas antiguo, pues segun la opinion de algunos, nos viene desde Juval. Algunos años despues del diluvio, Timotheo Milesio inventó el género cromático. Este Timotheo parece fué desterrado por los Ephoros de la ciudad de Conia,

porque con el género de música que habia inventado escitaba tal impureza en el pueblo, que se vieron obligados á desterrarle para evitar las continuas licencias que se cometian por medio de su música. Algun tiempo despues de Timotheo, hubo otro músico, llamado Olimpo, que inventó el género enharmónico. Nos parece difícil que así fuese, pues el género enharmónico no pudo haber existido sino despues de la invencion de la armonia.—El género cromático lo constituye una sucesion de sonidos, que proceden por semitonos. Este género esparce el colorido y la variedad en la música, y es el fundamento de la inagotable riqueza de efectos que ofrecen las modulaciones.

Los griegos parece que marcaban este género con caracteres rojos ó encarnados, y de diversos colores, considerándolo como un color medio entre los otros dos géneros. El cromático, variando y embelleciendo al diatónico por medio de sus semitonos, lo consideraban como una media tinta, que producía en la música el mismo efecto que la variedad y la mezcla de los colores en la pintura. Puede, sin duda, establecerse cierta analogia entre el género cromático en la música y la mezcla de los colores en la pintura.—En la música, cuando se procede del grave al agudo se produce un efecto análogo relativamente al oido, al que se produce en la pintura con relacion á la vista, cuando un color fuerte vá disminuyendo de intensidad á medida que asciende ó que significa alejarse de nuestra vista.

Cronómetro.—Instrumento destinado á medir el tiempo y á determinar los diversos grados de viveza ó lentitud en el compás de la música. Hay diferentes especies de cronómetros; entre ellos uno que está particularmente destinado á la medida de la música, y el cual se llama *metronomo*.

Crotalos.—Instrumento de percusion, compuesto de dos piezas de hierro en forma de taza, que se toca de la misma manera que los *címbalos* ó *platillos*. Los crotalos se usan aun todavia en Provenza, en donde los llaman *châplachoon*.

Cruma.—Los latinos daban este nombre á ciertos instrumentos formados de varios vasos de tierra ó barro, en forma de ostras, que batian los unos contra los otros, produciendo un solo sonido.

Cruscitiros.—Nombre de una cancion de danza entre los antiguos griegos, la cual era acompañada con flautas.

Cruz (AGOSTINO DA).—Canónigo regular de la congregacion de Santa Cruz en Coimbra: nació en Braga, Portugal, hácia el año 1595, y tomó el hábito de su orden el 12 de Setiembre de 1609. Fué igualmente hábil como compositor, como organista y como ejecutante en el violin. Publicó un método para este último instrumento con el título de *Lira de Arco ó Arte de tanger Rebeca*, Lisboa, 1659, en fól.—Ha dejado en manuscrito dos curiosas obras, tituladas: 1.ª, *Prado musical para orgão, dedicado á Seren. Majestade del rey D. João IV*; 2.ª, *Duas artes, huma de canto-chao por estylo novo, outra de com figuras muito curiosas*: esta última fué escrita en 1632.

Cruz (FELIPE DA).—Clérigo regular en el monasterio de Palmella en Portugal: nació en Lisboa, y fué maestro de música en esta capital, pasando despues á Madrid, en donde estuvo al servicio de Felipe IV. Despues fué llamado á Portugal y nombrado maestro de capilla del rey Juan IV.—Se encuentran en la biblioteca real de Lisboa las siguientes obras manuscritas de este compositor: 1.ª, Una misa á diez voces sobre la cancion portuguesa: *Quel razao podeis vos tener para no me querer*; 2.ª, Otra misa sobre la cancion: *Solo regnas tu en mí*; 3.ª, *Psalmos de vespas e completas*, á cuatro coros; 4.ª, *Motete de defuntos Dimitte me*, á doce; 5.ª, *Motete Vivo ego*, á cinco; 6.ª, *Villancicos a diversas voces*.

Cruz (GASPAR DA).—Canónigo regular de la orden de S. Agustín en Coimbra. Es autor de un tratado de canto llano, titulado *Arte de canto-chao recopilada de varios authores*, y de otro tratado de canto mesurado, con el título de *Arte de canto orgão*. Los manuscritos de estas obras existian en poder de un español llamado *Francisco de Valladolid*, que vivía en Lisboa á la época en que Machado escribía su *Biblioteca Lusitana*.

Cruz (JUAN CRISÓSTOMO DA).—Dominico portugués, nacido en Villafranca de Xira en 1707. Publicó un tratado elemental de música, con el título de *Methodo breve e claro em que sem prolixidade nem confusao se esprimem os necessarios principios para intelligencia da arte da musica. Com hum appendix dialogico que servira de Index da obra e ligao dos principiantes*; Lisboa, 1743, en 4.º

Cruzado.—Las partes de una composicion se cruzan quando la mas elevada desciende uno ó mas grados mas bajos que la parte que le sigue, la cual queda á su vez siendo la mas aguda. Este defecto debe evitarse, porque introduce confusion y oscuridad entre las voces.

Cuadrada.—Signo de notacion musical en forma de un cuadrilongo, cuyo valor es el de dos semibreves, ó sea la *breve* propriamente dicha. Pertenece á la notacion antigua y se halla con frecuencia en las composiciones de los antiguos maestros españoles escritas sin compasear.

Cuarta.—Intervalo compuesto de dos tonos y un semitono. La cuarta se divide en varias especies, segun que este intervalo se considera como consonante ó disonante. Esta distancia armónica ha dado lugar á largos debates entre los teóricos, y aun puede decirse que no está determinada fijamente su verdadera especie. La cuarta, segun algunos historiadores de la música, era el intervalo que componia los llamados *tetracordos* entre los griegos. Los griegos dividían en muchas especies el género diatónico, segun las partes en que se podía dividir el intervalo que lo determinaba, que era una cuarta. El género diatónico no podía contenerse mas que dentro de ciertos limites, sin cambiar de género, y así era que despues de las tres cuerdas de sus tetracordos, que estaban templadas á distancia de tono, introducían para completar el tetracordo una cuarta cuerda á distancia de semitono, con la cual formaban las cuatro cuerdas del tetracordo, ó sea un intervalo de cuarta de las mismas proporciones que la cuarta de nuestra tonalidad moderna.

Cuarteto.—Composicion musical hecha á cuatro partes vocales ó instrumentales. El cuarteto es una composicion completa, en la cual el compositor pueda entregarse á toda clase de combinaciones. La armonía puede contenerse llena y completa en los instrumentos ó voces que lo compongan, y puede producirse el mismo efecto en pequeño que con una gran orquesta. Los instrumentos que mas se avienen y que mas recursos ofrecen para esta clase de composicion, son el violin, viola y violoncello, á lo cual se llama *cuarteto de cuerda*. En este género de composicion nos han dejado modelos inimitables Mozart, Beethoven y Haydn.

Cuarto de tono.—Es la cuarta parte de un tono. Este intervalo no es apreciable en la práctica del arte musical, y solo ha estado en uso en el cálculo de algunos teóricos.—En la antigüedad la división del tono fué causa de muchos debates entre los que se dedicaron á investigar las proporciones armónicas de los sonidos. El tono fué considerado de multitud de maneras y dividido en variedad de intervalos inapreciables, Philolaüs, de la secta de Pitágoras, dió el nombre de *limma* ó *diesis* al intervalo mas pequeño en que consideraba dividido el tono. Otros lo dividieron en dos partes iguales, tal como hoy día lo apreciamos, y otros lo consideraron dividido en tres, cuatro y en mayor número de partes. De esta división resultaron las diferentes sectas que existieron entre los antiguos griegos, en cuanto á la apreciación de los intervalos musicales. Los de la secta de Aristoxeno usaban signos, por medio de los cuales aumentaban al sonido un cuarto de tono, lo cual venia á ser una transición enharmónica de dos sonidos que distan un semitono, como *mi* y *fa*, de los cuales, haciendo bemol el *fa*, resultaba, según ellos, un intervalo enharmónico en la proporción de 125 á 128. Usaban también signos para aumentar al tono un semitono mayor, y para aumentarlo tres cuartas partes de tono. Esto de la división del tono, materia en extremo confusa y embrollada, ha sido una de las cosas que mas han ocupado á todos los teóricos del arte musical. M. Sauveur espuso en Francia en 1704 un sistema, que llamó *decameride*, y el cual estaba basado en las proporciones infinitesimales de los sonidos. Este sistema, cuyo objeto era formar el mejor *temperamento*, presentaba la octava dividida en 43 partes, que este autor llamó *merides*; cada *meride* la dividía en siete partes, que llamaba *eptamerides*, y cada *eptameride* en diez partes, llamadas *decamerides*. La octava así dividida, presentaba los sonidos divididos proporcionalmente en 3.010 partes iguales, por las cuales, según este autor, se podían apreciar las sucesiones de todos los intervalos de la música.

Cubeta.—La cubeta es la parte del arpa que sirve de base al instrumento, y la que contiene los pedales que ponen en juego el mecanismo encerrado en la consola. Los siete pedales del arpa figuran á cada lado de la

cubeta, cuatro á la derecha y tres á la izquierda.

Cuellar y Altarriba (RAMON FÉLIX).—Nació en Zaragoza el 20 de Setiembre de 1777, y fué infante ó niño de coro en la santa iglesia de la Seo, habiendo aprendido los primeros elementos de la música y la composición con don Francisco Gaviar Garcia, conocido por el *Spagnoletto*. A los diez y siete años hizo oposición al magisterio de Teruel, y en 1814 fué nombrado, también por oposición, maestro de la Seo. En 1817 obtuvo el magisterio de la catedral de Oviedo, habiendo recibido el nombramiento de músico honorario de la real cámara de S. M. En 1828, por diferencias habidas con aquel cabildo, pasó de organista á la metropolitana de Santiago de Galicia, en donde falleció en Enero de 1833, á la edad de cincuenta y cinco años. Este compositor fué uno de los mejores representantes de la escuela del *Spagnoletto*. Con menos originalidad que otros maestros de su época, aunque con mas fuego y entusiasmo, sus obras, si no de un mérito extraordinario, son dignas de estima y aprecio. Compuso numerosas obras, entre ellas diez y seis misas, nueve salmos, cinco *Magnificat*, lamentaciones, *Te Deum*, salmos de Nona y muchos villancicos y motetes, que se hallan esparcidos por las diversas iglesias de España, especialmente en las de Zaragoza y Oviedo. Se ha publicado una biografía de este maestro español por el doctor D. J. P. y V., catedrático de literatura en Oviedo.

Cuerda.—En la antigüedad se daba este nombre á cada nota ó sonido que componía el llamado *diagrama* del antiguo sistema de los griegos. Las cuerdas del sistema musical de los griegos eran quince, y abrazaban la extensión de todos sus *tetracordos*. Cada cuerda tenía un nombre particular, que determinaba la calidad y el timbre de un sonido. Así la primera cuerda se llamaba *Proslamba no menos* ó *Prosmelo dos*; la segunda, *Hipate Hipaton*; la tercera, *Parhipate Hipaton*; la cuarta, *Licanos Hipaton*; la quinta, *Hipate messon*; la sexta, *Parhipate messon*; la séptima, *Licanos messon*; la octava, *Messe*; la novena, *Paramesse*; la décima, *Trite dieceugmenon*; la undécima, *Paranete dieceugmenon*; la duodécima, *Nete dieceugmenon*; la décimatercia, *Trite Hiperboleon*; la décimacuarta, *Paranete Hiperboleon*, y la décimaquinta, *Nete Hiperbo-*

leon. Estos quince nombres eran los que tenían cada una de las cuerdas de que se componía el diagrama ó sistema musical de los antiguos griegos, las cuales, traducidas á nuestro idioma, significan: la primera, *adquirida*; la segunda, *suprema de las supremas*; la tercera, *casi suprema de las supremas*; la cuarta, *mostrador de las supremas*; la quinta, *suprema de las medianas*; la sexta, *casi suprema de las medianas*; la sétima, *mostrador de las medianas*; la octava, *mediana*; la novena, *casi mediana*; la décima, *tercera de las apartadas*; la undécima, *penúltima de las apartadas*; la duodécima, *última de las apartadas*; la decimatercia, *tercera de las excelentes*; la decimacuarta, *penúltima de las excelentes*, y la decimaquinta, *última de las excelentes*.

Cuerda sonora.—Cuerda colocada en una caja armónica, y destinada á hacer esperiencias físico-acústicas, por medio de las cuales se esplican los físicos la teoría del sonido.

Cuerdas.—Las cuerdas son de diversas materias, segun la clase de instrumento en que deben usarse y segun la tension que deben tener para producir el sonido. Las cuerdas que producen el sonido por frotamiento, son hechas de intestinos de ciertos animales; tales son las de violin, viola, violoncello y

contrabajo. Las cuerdas heridas por un cuerpo cualquiera son siempre de metal. En el piano son de metal ó laton las cuerdas de las octavas bajas, y las de los tonos medios y elevados son siempre de acero. Las cuerdas pulsadas por los dedos suelen ser de intestinos de animales, de metal ó de seda, segun el instrumento á que son destinadas. El arpa y la guitarra contienen cuerdas de tripa y de seda; en el bandolin y la bandurria son siempre metálicas.

Cuerpo sonoro.—Dáse este nombre á todo cuerpo susceptible de poder producir un sonido musical. Debe entenderse por cuerpo sonoro en los instrumentos, aquella parte que produce esencialmente el sonido, como son las cuerdas. Cada una de estas es un cuerpo sonoro, y la caja del instrumento, ó sea el cuerpo de él, no es mas que la parte que refleja los sonidos y que coopera por medio de la resonancia á la mejor producción de estos.

Czgan.—Especie de flauta, que estuvo muy en uso en Alemania por los años de 1800, y para la cual se escribió mucha música en aquel tiempo. Este instrumento, que se distinguía por la dulzura de su sonido, ha caído hoy en desuso.



D.

DAC

D.—Esta letra correspondía al cuarto grado de la antigua escala formada por San Gregorio.

D, la sol re.—En el antiguo solfeo, designaba el segundo grado de la escala, llamado en el solfeo moderno *re*, ó sea el cuarto sonido de la primitiva escala del canto llano, que comenzaba por la nota *la*, representada por la letra A. Se llamaba *la, sol ó re*, según que se cantaba por una de las tres propiedades de *natura, bemol ó becuadro*.

Da capo (ó EN ABREVIADO D.C.)—Esta expresión, puesta al fin de un trozo ó pieza de música, indica que llegado al lugar donde se encuentra, debe volverse hasta la señal ó signo y continuar hasta el fin.

Dactilo.—Era el nombre de una parte ó de una de las divisiones de un trozo de música ejecutado por los concurrentes en los juegos pitios.

Dactilos idéens.—Cuando Cadmus pasó de la Fenicia á la Grecia, se le unieron durante el viaje cierta clase de hombres, llamados Corybantos ó Curetes, que, según dicen, fueron los primeros que introdujeron el canto en el culto de las divinidades griegas. La música de estos hombres consistía en grandes gritos, acompañados de tambores y de otros instrumentos ruidosos. Cuenta la fábula, que los Corybantos, entre los cuales fué colocado Júpiter para ser educado, ocultaron á este en el monte Ida, y que para impedir que sus gritos llegasen á oídos de Saturno, hacían gran ruido con los instrumentos y danzaban á pasos mesurados, llamados dactilos. Del nombre del monte Ida y de los pasos de su danza, llamados dactilos, recibieron el nombre de dactilos idéens.

Dactilion.—Instrumento inventado por Mr. Henrique Herz. Es un aparato destinado

DAM

á dar á la mano de los que hacen el estudio del piano toda la estension posible, desembarazando y fortificando los dedos, haciéndolos obrar independientemente los unos de los otros, y formando esa igualdad de fuerza, sin la cual es imposible alcanzar una buena ejecución.—La experiencia ha demostrado que una hora de lección al día con el dactilion, basta para facilitar el estudio á los principiantes, así como contribuye también mucho á la facilidad del mecanismo entre los que son ya pianistas.

Daire ó def.—Instrumento persa, que tiene alguna semejanza con nuestro tambor.

Damecke (BERTOLDO).—Compositor, nacido el 6 de Febrero de 1812 en el Hanowre. Hizo sus estudios en el gimnasio de esta villa, y en ella adquirió sus primeros conocimientos musicales. En 1835 entró de viola en la Capilla real, y al año siguiente dió un concierto de órgano, en el que hizo oír varios trozos de su composición. Después de haber recorrido varias poblaciones, en las que se dió á conocer ventajosamente, se fijó por algún tiempo en Francfort-sur-le-Mein, en donde acabó de completar su instrucción, recibiendo lecciones de Scheible, de Ries y de Aloys Schmit. Mas tarde pasó á Kreuznach como director de la sociedad de música *Liedertafel*, habiendo formado en dicho punto una sociedad particular de canto, para la que escribió el oratorio de *Deborah*, algunos coros para el *Faust* de Gothe, y varios salmos. En 1837 abandonó este último punto y se trasladó á Potsdam, adonde había sido llamado como director de la sociedad filarmónica, habiendo desempeñado algún tiempo después las funciones de director de una Asociación para la ejecución de la música de ópera. En 1845 aceptó Damecke una posición análoga en Königsberg, en

donde permaneció hasta 1845. En esta época fué á establecerse á Petersburgo, en donde se dedicó á la enseñanza del piano. En 1855 se instaló en Bruselas, en cuya capital reside como profesor de armonía y composicion. Este artista ha publicado un número bastante crecido de composiciones para piano, canto coral y orquesta, en géneros y estilos diversos, que le han valido una reputacion como compositor distinguido, y sobre todo como profesor laborioso y entendido, considerado hoy como una especialidad en la enseñanza. Bamecke ha formado muy buenos discípulos, debido al acertado plan de su manera de enseñar y á las altas dotes y cualidades distinguidas que adornan su talento y su laboriosidad consumada.

Dancéfórica.—Himno de los antiguos griegos, cantado por mujeres vírgenes en el momento en que los sacerdotes llevaban los laureles al templo de Apolo.—Esta ceremonia era celebrada entre los griegos cada nueve años.

Danza.—Por esta palabra se entiende todo aire destinado al baile.

Danza.—En una ópera, la música es el elemento que domina y el que ocupa casi toda la atencion del espectador; pero en las composiciones coreográficas estan ocupadas que un rango secundario, y los pasos del bailarín llaman mas la atencion del espectador que los acentos de la melodía, por la cual se rigen aquellos. La música de los bailes estaba en otro tiempo reducida únicamente á ciertos cuadros uniformes de danza, tales como las antiguas chaconas, las gavotas, etc. Despues estos aires han sido formados sobre un modelo conocido: el compositor, puesto de acuerdo con el coreógrafo en cuanto á las formas, al carácter y á la estension de un baile, forma una composicion nueva, adaptada á una danza que ha de ejecutarse sola, ó bien que ha de formar parte de una composicion musical, como una ópera. Algunas óperas antiguas, como *Iphigenie en Tauride*, de Gluk, en la escena de los Scythies, y la *Semiramis*, de Catel, en la de los africanos, han presentado verdaderos modelos de danzas en el estilo enérgico y gracioso.

Las danzas destinadas á ser ejecutadas por el cuerpo coreográfico, difieren mucho de aquellas hechas para un baile pantumímico, en el que la música debe pintar tambien

la accion y los sentimientos de los personajes.—La danza colocada en la ópera como parte del argumento, exige que la música espresé la situacion y pinte el vivo sentimiento de que representan hallarse poseidos aquellos que bailan.—En las óperas modernas, las danzas ó bailables mas notables, son: los de *Guillermo Tell*, los del *Profeta*, *Roberto el diablo*, *Don Sebastian* y otros que son justamente admitidos por su estilo ligero y gracioso, adaptado á la situacion y á la accion que representan.

Los aires mas comunmente usados en los bailables, son la contradanza, el wals y la galop. La contradanza trae su origen de Inglaterra, y fué introducida en Francia á principios del siglo pasado, de donde pasó á España. La contradanza se escribe en un aire de dos por cuatro, ó seis por ocho en *allegretto*, compuesto generalmente de tres frases de ocho medidas cada una. Este baile se ejecuta cuatro veces seguidas, para que los que danzan puedan ejecutar á su vez las diversas figuras de que se compone.—El *wals* es un aire en tres tiempos, y cuya espresion varia al infinito. La *galop* está en dos por cuatro, y es un aire muy animado y ritmado, y en el cual la cadencia debe hacerse sentir vivamente. Ciertos aires de galops, contradanzas y walses están sacados ó arreglados de trozos de ópera.

Danza (HABANERA).—Pequeña composicion bailable importada de la isla de Cuba en España, y cuyo aire es de dos por cuatro, con un movimiento particular muy ritmado y cadencioso.—Generalmente consta de dos ó tres partes, y suele comenzar en menor y concluir en mayor.

Danza de osos.—Se ha dado este nombre á ciertas composiciones, en las cuales se ha procurado imitar el efecto de la gaita, tocada por aquellos que hacen danzar á los osos.—Este efecto consiste en hacer producir á los bajos ciertos sonidos brutos y ruidosos que imitan al rugido de los osos, mientras un instrumento agudo, como el oboe, por ejemplo, ó el violin, ejecuta un canto sencillo y agreste. Este canto principia ordinariamente á la cuarta ó quinta medida, y cesa de tiempo en tiempo, para dejar oír el murmullo sordo y continuo de los bajos y del pedal grave de la armonía intermediaria.—El magnífico final de la sinfonia de Haydn en *re menor*, repre-

senta en ciertos pasajes la llamada danza de osos.

David.—Rey de Israel, nacido en Bethleem el año 1074 antes de J.-C. Fué el sétimo hijo de Isaías, poseedor de ricos rebaños, que apacentaba David. La vida de pastor que llevó en los primeros años de su vida, contribuyó á que en la soledad de los campos pudiese en juego sus facultades naturales para la poesia y la música. El arpa, de un uso general en Egipto, en Siria y en Mesopotamia, habia penetrado tambien entre los habitantes de la Judea, estendiéndose por todas las comarcas. David, retirado en el fondo de los bosques, llegó á adquirir tal perfeccion en este instrumento, que su fama llegó hasta oídos del rey Saul, que, atacado de una enfermedad, hizo venir á David para que con la dulzura del arpa mitigase sus padecimientos. El alivio experimentado por el rey Saul, le obligó á retener á su lado á David.—La guerra de los filisteos, habiendo comenzado de nuevo contra los israelitas, David tomó parte en ella, dando muerte al gigante *Goliath*. Esta hazaña lo enaltecó á los ojos del pueblo judaico, que lo hizo subir al trono de Israel á la muerte de Saul. David, coronado rey, compuso los salmos de la penitencia y otros muchos cánticos ó poesias, que cantaba él mismo acompañándose con el arpa y danzando ante el arca de la *Alianza*. De los 150 salmos atribuidos á David, se cree que no todos hayan sido compuestos por él. Algunos de estos salmos expresan el dolor de su destierro cuando cayó en desgracia del rey Saul; otros pertenecen á la época de sus victorias sobre los enemigos de Israel. El salmo 43 tiene todo el carácter de la poesia de Salomon, y el 137 hace referencia á la cautividad de Babilonia; otros varios, por las circunstancias que indican, demuestran no haber sido compuestos por este rey músico-poeta, cuyo nombre vá unido al del instrumento, cuya antigüedad representa, si se quiere, el origen primitivo de todos los instrumentos de cuerda.

Debile.—Palabra italiana que indica la ejecucion suave y lánguida de una frase musical.

Decacordo.—Instrumento de diez cuerdas, llamado tambien *arpa de David*; segun el abate Volger, este arpa estaba acordada en tono de *si*, llave de bajo, segunda línea *si*, *do*, *re*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, *si*, *do*, *re*.

Décima.—Intervalo análogo á la tercera. La décima es la repeticion de la tercera una octava mas alta, por cuyo medio viene á ser como tercera de la octava. Este intervalo puede ser lo mismo que la tercera mayor ó menor.

Declamacion.—La declamacion de la música consiste en esa inmensa variedad de inflexiones, de que es susceptible la voz humana, acomodada á las diversas situaciones dramáticas.—Es casi imposible determinar reglas fijas acerca del modo de producir el efecto declamatorio de la música, que es el que hace comprender desde luego al espectador la emocion que siente el personaje que canta. La naturaleza de cada uno varia las inflexiones de la voz conforme á sus propios sentimientos; es, pues, dentro de nosotros mismos, y en el fondo de nuestra alma, en donde hemos de encontrar el timbre de los verdaderos acentos que conmuevan al oyente, y ese lenguaje misterioso que por la sola inflexion de nuestra voz indica al punto los sentimientos que nos dominan. Pero la voz no es el solo medio de que ha valerse el artista para espresar estas impresiones del alma. Los ojos, la gesticulacion, los movimientos del cuerpo y la expresion de la fisonomía, son tambien intérpretes de estos mismos sentimientos. Hay necesidad, pues, de unir el espresivo lenguaje de los ojos y los movimientos de la accion del cuerpo, al entusiasmo de la declamacion y á las entonaciones de la voz. Tambien es indispensable articular de una manera clara y distinta, tener conocimiento exacto de la prosodia, y un órgano flexible y sonoro que, al par que produzca sonidos claros y brillantes, espresen la situacion de la escena y se hermane con los sentimientos que queremos espresar.

Entre nuestros cantantes lirico-dramáticos, hay algunos que han llevado el arte de la declamacion musical á su mas alto grado de perfeccion.—D. Francisco Salas, sobre todo en este género, nos ha demostrado un superior talento, que indica haber comprendido todos los medios de impresionar al público por medio de la declamacion musical ó lirica, poniendo en juego sus brillantes facultades en dicho género.

Decrescendo.—Esta palabra italiana dá á entender lo contrario de *crescendo*; una disminucion progresiva de la intensidad de los

sonidos en la ejecución de un periodo ó frase musical.

Deducion. = Término del antiguo canto llano. La deducion era una serie de notas subiendo diatónicamente ó por grados conjuntos, sin llegar á la octava.

Delgado (cosme). = Hábil cantor portugués, nacido en Cartaxo en el siglo XVII. Fué autor de muchas composiciones, que se hallan en el convento de San Jerónimo en Lisboa. — Escribió tambien una obra, titulada *Manual de música, dividido en tres partes, dirigido ao muito alto é esclarecido príncipe Cardenal Alberto, archiduque de Austria, regente destes reynos de Portugal.* — Esta obra no ha sido impresa.

Depres ó Despres (josquin). = Fué uno de los mas grandes músicos del siglo XV, y uno de los que han gozado de mayor fama y reputacion. Varias naciones se han disputado el honor de haber producido este músico extraordinario, y se han suscitado dudas acerca de la época de su nacimiento. El condado de Hainaut (Bélgica) fué el país que le vió nacer, segun datos auténticos presentados por autores fidedignos.

Dotado de una rara disposicion para el estudio de la música, sus progresos fueron muy rápidos desde sus primeros años. Habiendo sido nombrado muy jóven maestro de capilla de la catedral de Cambrai, se trasladó despues á Roma, en donde fué cantor de la capilla Sixtina bajo el pontificado de Sixto IV. En Roma comenzó á estenderse la fama de Josquin Despres, por la superioridad de su génio y la fecundidad de que dió pruebas en sus numerosas obras, llenas de los artificios y complicaciones propias de la época, y que demostraron el profundo talento y la fuerte imaginacion del compositor flamenco. A la muerte de Sixto IV, se trasladó á la corte del duque de Ferrara, para cuyo príncipe compuso su misa titulada *Hercules Dux Ferrariæ*, una de sus mas bellas producciones. No yéndole bien en Italia, trasladóse á Paris, en donde entró al servicio de Luis XII, obteniendo despues una canongia en la iglesia de Notre Dame de Condé, en cuyo destino murió el 27 de Agosto de 1521.

En la misma iglesia se conserva el epitafio de Josquin Despres, concebido en estos términos:

A Condé

Au cœur

Chy gist sire Josse Despres,

Prevost de Cheens fit jadis:

Priez Dieu pour les Trepaux qui lers doñeson paradis.

Trepassa l'an 1521 le 27 d'aoust:

Spes mea semper finisti.

Este músico, que pasa como reformador del arte en su época, se considera tambien como inventor de muchas combinaciones armónicas, que despues fueron adoptadas por los compositores de todas las naciones y perfeccionadas por Palestrina y algunos otros célebres compositores italianos y españoles. La imitacion y los canones fueron la parte del arte en que mas avanzó Josquin Despres, notándose en sus obras mas facilidad y mas elegancia que en las demás obras de sus contemporáneos. — Sus canciones tienen cierto carácter distintivo y cierta facilidad de estilo, que las separa algun tanto del sabor de la época á que pertenecen. Se le ha impugnado falta de gravedad y de misticismo en sus obras religiosas; pero atendida la época de mal gusto en que vivió, y el abuso ó la costumbre de por aquel entonces, de formar sobre un canto banal ó mundano el motivo de una pieza de música sagrada, no es de extrañar que en algunas de sus obras, como en la titulada *Messe de l'homme armé*, se noten ciertos giros improprios del género religioso. — Por lo demás, este compositor, que debe ser considerado como el jefe de la escuela flamenca de los siglos XV y XVI, dejó muchas composiciones religiosas de un gran mérito, atendido el estado del arte en aquel tiempo, y en las que la expresion de las palabras se hermana perfectamente con el estilo propio y adecuado á la música sagrada. — Se han escrito muchas memorias y biografias sobre la vida y las obras de Josquin Despres, y los historiadores de la música lo consideran como uno de los génios que mas han contribuido á los adelantos del arte en su parte especulativa ó científica.

Descartes (RENÉ). = Célebre filósofo y génio sublime, nacido en La Haye, en Fourainne, el 31 de Marzo de 1596. — Los descubrimientos científicos hechos por este grande hombre, relativos á las ciencias naturales, alcan-

zaron tambien á la música, de la cual se ocupó en su obra titulada *Compendium Musicae*, escrita en 1618. De esta obra se han hecho varias ediciones en diversos idiomas, con distintos títulos, puestos por los traductores ó comentadores de ella, que han aprobado ó impugnado á su manera la doctrina espuesta por Descartes.—Además de esta obra, este filósofo se ocupó tambien de la música en sus Epistolas, impresas en Amsterdam en 1682.—En estas trató las materias siguientes: Part. 1, Epist. 61, *De música et celeritate motus*; Part. 2, Ep. 23, *De música*; Ep. 24, *De nervorum sono*; Ep. 61, *De vibratione chordarum*; Ep. 66, *Variae animadversiones ad musicam spectantes*; Ep. 68, *De música et responsio ad quasdam questiones musicas*; Ep. 72, *Cum sonus facilius feratur secundum longitudinem trabis percussae quam per aërem solum; de tremoris aëris*; Ep. 73, *De reflexione soni ac luminis; de consonantiis; De refractione sonorum*; Ep. 74, *De resonancia chordarum*; Ep. 77, *De motu chordarum*; Ep. 105, *De motu chordarum, de música*; Ep. 104, *De sono*; Ep. 105, *De sonis et intensione chordarum*; Ep. 106, *De tonis musicis; de tonis mixtis*; Ep. 110, *Ad quam distantiam sonus audiri possit; De imaginatione ad judicandum de tonis, de sonis, de sono fistularum*; Ep. 112, *De tonis musicalibus*. Las cartas de Descartes han sido traducidas en francés y reunidas en seis volúmenes, en Amsterdam, 1724-1725.—Descartes fué el primero que fundó el principio estético de la música, en las proporciones ó relaciones numéricas ó algebraicas de los sonidos, error de que ha participado Euler y algunos otros filósofos y matemáticos que se han ocupado de la música.

Desafinar.—Destruir el temple ó la afinacion de un instrumento. Un piano se desafina tocando muy fuerte y de una manera desigual sobre las teclas. Un violin, volviendo las clavijas á derecha ó á izquierda, sin darle á las cuerdas el grado de tension que exige el instrumento. Los grandes sacudimientos, el deterioro de los tubos, el polvo, y todos los cuerpos estraños que se introducen en los tubos, destruyen en parte la afinacion del órgano.

Desafinarse.—Se dice de aquel que no canta justo ó *afinado*, como suele decirse, y de aquel que por su mal oído no dá la entonacion debida á los sonidos.—Tambien se di-

ce de un instrumentista cuando no produce los sonidos claros y limpios á causa de su mala ejecucion, ó de otra causa cualquiera, que tambien suele depender á veces del instrumento.

Desentonar.—Es no dar á los sonidos la entonacion debida, produciéndolos mas altos ó mas bajos de lo que deberían ser.

Destemplar.—V. *desafinar*.

Diafonía.—En la antigua música de los griegos, esta palabra comprendia las disonancias, entre las cuales parece contaban la tercera y la sesta.—Despues de la invencion de la armonia, se dió este nombre á toda composicion hecha á dos ó mas partes.

Diagrama.—El diagrama de los antiguos era una tabla que representaba la estension general de todos los sonidos de su sistema general, que es lo mismo que lo que llamamos hoy dia escala ó estension general de los sonidos musicales apreciables.

Dialecto.—Dáse este nombre al timbre particular de cada instrumento.

Diálogo.—Toda composicion á dos voces ó á dos instrumentos que se responden el uno al otro, y que en su marcha se mezclan alternativamente, es un diálogo.—Todas las composiciones puede decirse que están formadas de diálogos; aun la ópera, considerada de cierto modo, no es mas que un puro diálogo. Los recitativos, los cantos á dos ó mas voces, y hasta los coros, están dispuestos en esta forma. En las árias la voz forma diálogo con la orquesta. El arte de hacer marchar de este modo las voces entre sí, y los instrumentos con las voces, contribuyendo por este medio á la perfeccion del diálogo entre las partes vocales y los instrumentos, debe ser uno de los principales estudios del compositor dramático.

Diapason.—Nombre griego de la octava. Hoy se dá este nombre á la estension natural de una voz ó de un instrumento.

Diapason.—Pequeño instrumento de acero que produce un solo sonido, y por el cual se templan otros instrumentos.—Tambien los hay de lengüeta ó viento, y que prolongan el sonido.

Diapason.—En el canto llano se llama diapason á la union del diapente con el diatesaron, ó sea á la escala formada por una quinta mayor seguida de una cuarta menor.

Diapason (NORMAL).—Dáse este nombre al sonido producido por el instrumento llamado diapason, y el cual dá un *la* que se ha convenido sirva de tipo ó punto de partida para el temple ó afinacion de todas las orquestas y para la construccion de los instrumentos de sonoridad fija.

Diapason cum diapente.—Es el nombre que se dió en otro tiempo á la docena.

Diapason cum diatesaron.—Nombre dado en otro tiempo á la onzena.

Diapente.—En el canto llano se llama diapente al intervalo de quinta mayor.

Diapente col diatono.—Nombre que tuvo la sétima mayor.

Diaspasma.—Nombre que daban los antiguos á una pausa intercalada entre los diferentes versos de un canto.

Diastáltica.—En la música de los griegos, esta palabra designaba la parte sublime de la música, ó sea la estética del arte.

Diastema.—Nombre griego del intervalo simple, por oposicion al compuesto, que se llamaba *sistema*.

Diatesaron.—Nombre de la cuarta menor en el canto llano.

Diatónico.—Género de la música, que procede solo por tonos, así como el cromático por semitonos.—Dos sonidos que se suceden á distancia de un tono, pertenecen al género diatónico, así como dos que se suceden á semitono, pertenecen al cromático; pero á la escala moderna, sin embargo de contener dos semitonos, se le dá el nombre de diatónica, y se conceptúa como perteneciente al género diatónico.

Diáule.—Flauta doble de los griegos, llamada así por oposicion á *monaule*, que era la flauta simple.

Diávolo (CADENZA DEL).—Nombre que se daba otras veces á una especie de trino extraordinario practicado en el violín, y el cual consistía en una nota tenida por el dedo anular, mientras el cuarto dedo batía la misma cuerda con suma velocidad, produciendo el trino, y los otros dos dedos ejecutaban al mismo tiempo notas diferentes sobre la cuerda inmediata. La gran dificultad que ofrecía á los dedos estos encontrados movimientos, hizo dar á este trino el nombre de *cadenza del diávolo*. Se cree que este trino fué inventado por Tartini, y algunos autores hablan de un sueño de este artista relativo á dicha invencion.

Diazeuxis.—Palabra griega, que significa division ó separacion; llamaban así en la música antigua al tono que separaba dos tetracordos disjuntos; este intervalo se hallaba colocado entre la *messe* y la *panamesse*, es decir, entre el sonido mas grave y el mas agudo de dos tetracordos.

Dibujo.—Es la invencion ó la disposicion primitiva de las diversas partes que componen una pieza de música. El dibujo lo forma principalmente el motivo principal ó la idea melódica que forma el todo de la composicion. El enlace, la simetría y la relacion natural de las frases y periodos musicales, distribuidos en justa proporcion entre todas las partes, constituye la perfeccion de un buen dibujo musical. El ilustre Mozart ha hecho brillar en este punto todo su gusto ó inteligencia. *Surequiem*, y otras muchas obras de este gran maestro, resaltan por la perfeccion del dibujo, tan sabiamente distribuido y hermanado entre todas las partes.

Didáscolos cyclidos.—Nombre griego de aquel que conducía á los que habian de cantar en coro.

Didyméennes.—Fiestas de los griegos en la ciudad de Miler (Asia Menor), en cuyo punto habia un templo consagrado á Apolo, y al cual llamaban Didyméon.—Durante estas fiestas se ejecutaban certámenes ó luchas musicales.

Dieceugmenon.—Nombre del cuarto tetracordo del sistema de los griegos.

Dicorde.—Instrumento de cuerda que estuvo en uso entre los egipcios.

Digitacion.—Es la manera de obrar los dedos en un instrumento cualquiera. La digitacion constituye lo que se llama la ejecucion, ó sea el conocimiento fijo y exacto del modo de coger bien las posiciones, haciendo caer los dedos en sus lugares respectivos. La digitacion de un instrumento, se dice tambien de la manera de tocarlo conforme á la buena escuela, ó sea conforme con el método ó estudio que se haya hecho de la numeracion de los dedos para adiestrarlos y adquirir la facilidad necesaria, haciéndolos obrar con agilidad y desembarazo.

Dilettanti.—Aficionado á música. Esta palabra ha sido tomada del italiano por todas las lenguas que cultivan el arte musical.

Dimension.—En otro tiempo los instrumentos estaban divididos con relacion á las

cuatro voces humanas principales, y por esto cada instrumento venia á tener lo que llamaban cuatro *dimensiones* diferentes. Entre los instrumentos modernos aun se encuentran las diferentes dimensiones de la voz humana, y en Alemania el trombon las conserva todavía las cuatro; pero la voz de *soprano* es, sin embargo, difícil de representar en la dimension de ningun instrumento.

Diminuendo.—Esta palabra indica que se ha de ir disminuyendo poco á poco la intensidad de los sonidos.

Diminuto.—Cuando un intervalo natural es alterado por un sostenido, bemol ó becuadro, se dice que es *diminuto*, siempre que el signo accidental disminuya su estension natural. Este nombre se dá especialmente al intervalo menor, cuando la nota inferior que lo compone es alterada en ascenso, ó la superior en descenso.

Dionysias arcadiques.—Fiestas de los romanos, en las que la juventud romana ejecutaba piezas teatrales acompañadas de música.

Directo (MOVIMIENTO).—Se dice movimiento directo, cuando dos partes que cantan descienden ó ascienden al mismo tiempo la una que la otra.

Director de orquesta.—Dáse este nombre al que lleva la medida ó el compás en la orquesta, dirigiendo la ejecución de los instrumentistas y de los cantantes, si los hay.

Dis.—Nombre del *re* sostenido en la música alemana. También designan algunas veces con este nombre el tono de *mi bemol*.

Discantus.—Esta palabra significa doble canto. En la música antigua se designaba con este término una especie de contrapunto, en el que las partes superiores cantaban alternativamente con el tenor ó con el bajo. En las composiciones á dos voces se llamaba *discant* ó *discantus* la voz que acompañaba el canto principal.

Discipulos (TONOS).—Los tonos llamados discípulos en el canto llano, son el segundo, cuarto, sexto y octavo. Estos tonos se diferencian de los llamados *maestros*, en que tienen el diatesaron en la parte inferior de la final ó primer grado de la escala.

Discorde.—Se dice de un instrumento desafinado cuando no está templado del modo conveniente.—Una voz es discorde igualmente, cuando no canta justo y cuando las ento-

naciones de sus sonidos son falsas, y destruyen, por lo tanto, el buen efecto de las demás voces.

Discordante.—Dícese de todo instrumento que se toca sin estar templado, de una voz que canta en falso y de toda parte que desafina y no marcha acorde con las demás.

Diseño.—El diseño en una composición, es la union y enlace de las diversas partes que constituyen ó forman el conjunto de una obra musical, lo cual viene á significar ó ser lo mismo que dibujo.

Disinvoltura.—Término italiano que indica mucho desembarazo y soltura en la ejecución de una pieza de música.

Disjunto.—Intervalos disjuntos son aquellos cuyos sonidos no se suceden inmediatamente, segun el orden que observan en la escala, estando separados por grados intermedios, como *do, fa* ó *re, la*.

Disposicion.—Esta palabra significa las facultades mas ó menos á propósito que adornan á un individuo para aprender ó dedicarse al estudio de la música. Tener *disposicion* para la música, significa poseer ciertas facultades, que constituyen un don de la naturaleza y que hacen progresar indudablemente al individuo en aplicándose con aficion á este estudio.

Disonancia.—Se entiende generalmente por esta palabra un intervalo que causa ó produce una sensacion desagradable en el oído. La disonancia, sin embargo, es una de las cosas que embellecen mas á la música y la que hace desaparecer esa monotonía que resultaría naturalmente de la percepción continua de acordes consonantes. Las disonancias naturales son la segunda mayor ó menor, la sétima y la novena. Hay además otros intervalos que producen disonancia, segun que son alterados por sostenidos, bemoles ó becuadros que no pertenezcan á la tonalidad. Toda disonancia está sujeta á la ley de resolverse en descenso; pero la nota sensible, por la atraccion que tiene hacia la octava, puede resolver en ascenso en aquellos casos en que se encuentra formando disonancia.

Disonar.—Producir disonancia. Dos sonidos disonan, cuando forman un intervalo de segunda ó algun otro de los llamados disonantes. También se dice que disuena una voz ó un instrumento, cuando no ejecuta bien la música, saltando á la entonación, á la

medida ó á otra cualquiera circunstancia que destruya el buen efecto.

Ditirambos.—Antiguas danzas, acompañadas de canto y de música instrumental, ejecutadas en honor de Baco.

Ditirámico.—Cierta estilo de música que usaron los griegos, llamado también *báquico*, por estar consagrado á Baco. Según algunos, este estilo estaba caracterizado por el empleo de los sonidos medios del sistema de los griegos.

Ditón ó Ditono.—Nombre dado antiguamente á la tercera mayor.

Dittanklasis.—Nombre de una especie de clave inventado por un tal Muller, de Viena, el año de 1800.—Este instrumento se componía de dos teclados, cuyas cuerdas estaban templadas á la octava una de otra, y contenía además una especie de lira con cuerdas de tripa.

Divertimiento.—Dáse este nombre en la fuga, á ciertos pasajes que sirven de transición ó enlace, cuando se quiere hacer pasar el motivo principal á otro tono distinto.—También tuvo este nombre una pieza de música de un estilo ligero y gracioso, escrita para uno ó mas instrumentos, y que se usó mucho en el pasado siglo, y aun hoy todavía se usa.

Divisarium.—Nombre latino del cuarto tetracordio del sistema de los griegos.

Divisi.—Esta palabra italiana se encuentra generalmente en las partituras, en aquellos pasajes de los primeros violines que están escritos en octava.—Indica que la ejecución de dichos pasajes ha de ser dividida en dos, es decir, que una parte de los ejecutantes ha de tocar las notas superiores y otra parte las inferiores.

Do.—Nombre de la primera nota de la escala moderna.

Doblar.—Es sacar de una partitura mas de un papel ó parte para cada clase de instrumento.—También se dice cuando se repite una voz ó parte instrumental en la misma partitura.

Doble.—Los intervallos dobles son aquellos que exceden la estension de la octava.—La décima, que es la octava de la tercera; la duodécima, que es la octava de la cuarta, y la décimocuarta, que es la octava de la séptima, son intervallos dobles, porque pasan los límites de la octava.

Doble barra.—Signo que sirve para dividir el valor de una semínima ó mínima en semicorcheas, así como la *barra simple* ó la *triple barra*, sirve para dividir las en corcheas ó fusas.

Doble bemol.—Signo marcado con dos *bb*, y el cual ejerce sobre la nota la doble acción del bemol simple, bajándole dos semitonos en vez de uno que le baja este.

Doble cuerda.—En los instrumentos de cuerda y arco, como el violin, viola y violoncello, se usa con mucha frecuencia tocar en dos cuerdas á la vez, lo cual ofrece alguna dificultad para tocar afinado y justo.

Doble mano.—Mecanismo tan simple como ingenioso, aplicado últimamente á los nuevos órganos de un teclado, y por medio del cual, bajando una tecla cualquiera, se hace también bajar al mismo tiempo la tecla de su octava superior.—Como la acción de la doble mano es reciproca, si se toca una tecla de una octava alta, la tecla que corresponde á su octava baja se hace oír inmediatamente.—El teclado está dividido en dos partes iguales, que tiene cada una su mecanismo particular, de modo que en cualquier posición en que se encuentren las manos del organista ocuparán siempre todo el teclado. Si se encuentran reunidas en el centro, las octavas extremas se harán sentir, y si están separadas, los mecanismos obrarán sobre el medio.—El organista puede hacer uso de la doble mano por medio de un registro especial.

Doble golpe de lengua.—En algunos instrumentos de viento se usa una cierta manera de emitir el aire, la cual consiste en cierto movimiento de los labios, que batan con fuerza un mismo sonido dos ó mas veces, para hacerlo mas intenso, y enérgico. El doble golpe de lengua se indica con puntos colocados sobre la nota, ó bien con notas de menor valor, que indican ó marcan el valor ó el número de golpes.

Doble nota.—La doble nota la constituye una misma repetida al unísono.—Se escribe con dos colas en dirección opuesta. Esta clase de nota se usa con mucha frecuencia en la música de piano, particularmente en las notas tenidas ó que forman pedales.

Doble octava.—Intervallo compuesto de dos octavas, y que forman el intervalo doble de la *décimaquinta*. La doble octava es el

duplo de la octava simple, y por lo tanto, es un sonido análogo ó el mismo sonido repetido dos octavas mas alto.

Doble sostenido.—El doble sostenido es un signo que tiene la doble facultad del sostenido simple; pudiendo hacer subir al sonido dos semitonos, en vez de uno que le hace subir el sostenido simple.

Doble trino.—Dáse este nombre á una especie de trino que se ejecuta en ciertos instrumentos, como el violin, violoncello y viola, el cual consiste en hacer trinar dos sonidos sobre dos cuerdas distintas. Estos trinos, en los que dos dedos se apoyan sobre dos cuerdas, mientras otros dos baten el trino, son de una ejecución en extremo difícil.

Doblete.—Uno de los registros que contiene el juego de *mutacion* en el órgano. Su estension no es mas que de una octava y los sonidos que produce son muy agudos.

Doctor en música.—Las dignidades ó grados académicos de la música no se encuentran mas que en dos universidades: en la de Oxford y en la de Cambridge en Inglaterra. El título de *bachiller* es el grado inferior de estas dignidades, y el de *doctor* es el mas superior.

Doehler (remona).—Pianista y compositor, nacido en Nápoles el 20 de Abril de 1814. Su padre, que era músico mayor de un regimiento, lo inició en los primeros rudimentos del arte. Puesto bajo la dirección de Benedict para el estudio del piano, fueron tales sus adelantos, que á la edad de trece años se hizo oír en el teatro de *Tondo*, alcanzando numerosos aplausos. En 1829 Doehler siguió á su familia á Lucques y despues á Viena, en donde el jóven pianista estudió la composición bajo los auspicios del compositor Sechter. En 1836 emprendió un viaje por las principales villas de Alemania, dándose á conocer como *virtuoso* y como compositor, y adquiriéndose por todas partes la justa celebridad que aun goza hoy. Llegado á París en 1838, se dió á conocer en uno de los conciertos de la sociedad del Conservatorio, alcanzando un éxito brillante. Al año siguiente marchó á Londres, y recorrió la Holanda y los Países-Bajos, recogiendo en los diferentes conciertos que dió gran cosecha de triunfos y ovaciones. En el invierno de 1845 se trasladó á Rusia, en donde permaneció por espacio de dos años.

En este tiempo contrajo matrimonio en aquel país con la princesa de Tschermeteff, lo que le obligó á retirarse de la vida de artista para constituirse en simple *amateur* ó aficionado. Habiendo marchado á Italia con el objeto de restablecer su salud, muy quebrantada por los continuos viajes y la delicadeza de su constitucion, murió en Roma el 21 de Febrero de 1856, á la edad de 42 años.—Doehler ha publicado un gran número de composiciones para piano, de las cuales una gran parte de ellas son consideradas como clásicas por la pureza del estilo y la corrección de la armonía. Sus nocturnos, sus temas variados, caprichos, rondós, estudios, fantasías, etc., contienen bellezas de primer orden en el género clásico ó de salon, y son obras muy apreciadas de todos los pianistas.

Dolce.—Esta palabra, colocada en el canto, indica que se ha de ejecutar con la mayor dulzura posible; pero haciendo percibir siempre la acentuación de los sonidos, aunque sin pasar mas allá del *mezzo forte*.

Dominante.—Nombre del quinto sonido de la tonalidad moderna. La dominante es la nota mas esencial del tono; colocada sobre la tónica, determina el tono de un modo positivo y dá la idea de la conersusion ó reposo. Acompañada de la tercera de la tónica y de esta misma, forma el acorde llamado *perfecto mayor*, ó sea el acorde característico del tono. La tercera de la tónica determina el modo, y la quinta ó dominante, unida á esta y á la tónica, dá la idea completa de la tonalidad.

Domingos de San José Verella.—Monje benedictino portugués, que vivía en el convento de Oporto á principios del siglo XVIII. Es autor de una obra, titulada *Compendio de musica theorica et pratica, que contem breve instruccao para ller musica; Lecones de acompanhamento em orgão, grave, guitarra, etc.* Oporto, 1806; 4 vol. en 4.º

Dongolah (MÚSICA DE LOS HABITANTES DE).—La melodía del canto de los habitantes de Dongolah, en el interior del Africa, es mas bien dulce y melancólica que ruidosa y alegre. El instrumento con que se acompañan es una especie de lira antigua, groseramente fabricada. Una tira de cuero ajustada á los dos brazos del instrumento, sirve para sostener y apoyar la muñeca, mientras los dedos de la mano derecha hieren las cuerdas con un

plectrum. Este instrumento, aunque de una construcción imperfecta, no deja de ser armonioso.

Donizetti (CACTON).—Compositor dramático, nacido en Bergamo el 25 de Setiembre de 1798.—Destinado en un principio á seguir la carrera de abogado, hizo los estudios necesarios para ejercer la abogacía; pero su inclinación era hácia el dibujo: deseaba ser arquitecto. ¿Por qué no lo fué? Se ignora: él mismo no pudo jamás explicar esta circunstancia de su vida. Su padre, simple empleado y poseedor de una mediana fortuna, lo hizo entrar en el Liceo musical de Bergamo, que era dirigido por aquel entonces por Simon Mayr. Donizetti recibió en aquel establecimiento lecciones de canto de Salari, y Gonzalez fué el que le dió las primeras lecciones de piano y acompañamiento. No obstante su vocación por la arquitectura, la naturaleza lo había hecho músico. Admirado de sus grandes disposiciones, Mayr se propuso enseñarle los elementos de la armonía; pero sus frecuentes ausencias, motivadas por los trabajos de composición dramática que le ocupaban en aquella época, le obligaron á confiar su discípulo á Mattei, jefe de la escuela de Bologne, con el objeto de que lo hiciera entrar en el Liceo musical de esta villa.—Donizetti, que contaba entonces diez y siete años de edad, tuvo sucesivamente por maestros de contrapunto y composición á Pilotti y Mattei, que durante tres años obligaron al joven músico á hacer estudios serios sobre el arte de escribir. Con el objeto de adquirir la facilidad práctica necesaria al compositor, escribió en este periodo de su vida overturas, cuartetos, cantatas y alguna música de iglesia.—Vuelto á Bergamo después de terminados sus estudios, se dedicó á escribir para el teatro; pero su padre, que opinaba por que se dedicase á la enseñanza, fué causa de que surgiesen desavenencias entre ambos, las cuales obligaron al joven compositor á abandonar su casa y sentar plaza de soldado. Hallándose de guarnición en Venecia, y contando solo veinte años de edad, fué cuando dió al teatro de San Lucas su primera obra, titulada *Eurico, conde di Borgogna*, representada en 1818, y cuyo éxito le valió una contrata para escribir *Il Talegnone di Lavonia*, representada en Venecia en 1819, y que fué la primera obra que dió comienzo á su repu-

tación. El éxito de esta última ópera le granjeó á Donizetti algunos protectores, que le proporcionaron librarse del servicio militar, aconsejándole se dedicase á escribir para el teatro. Era la época de la dominación de Rossini sobre todos los teatros de Italia. El Cisne de Pesaro acababa de inventar las nuevas fórmulas y giros seductores de su música, que todos los compositores de su época procuraban imitar. Donizetti siguió, pues, la senda de Rossini. Dotado de un gran instinto melódico y de una rara facilidad de improvisación, escribía con una rapidez extraordinaria y no se preocupaba mucho de perfeccionar ó pulir sus obras. Así es que cada año producía tres ó cuatro óperas, habiendo dado en Nápoles, en el curso de un solo año (1830), *Il Diluvio universale*, *I Pazzi per progreto*, *Francesca di Foix*, *Isolda di Lambertazzi*, la *Romanziera*, y en Milan en el mismo año *Anna Bolena*.—En 1835, Donizetti se trasladó á Paris, en donde halló á Bellini, que gozaba entonces del favor del público. Al éxito de los *Paritunos* quiso él oponer *Marino Faliero*; pero la competencia fué desventajosa para Donizetti. De allí á poco volvió á Nápoles, en donde se colocó á gran altura con el brillantísimo éxito de *Lucia di Lammermoor*, que es considerada á justo título como su mejor obra. Su reputación se extendió por toda Italia con esta ópera, y esto le valió ser nombrado profesor de contrapunto en el colegio real de música de Nápoles. La muerte prematura de Bellini dejó á Donizetti sin rival en la escena italiana, lo cual fué un verdadero mal para este, porque no teniendo ya el estímulo de la competencia, se abandonó de cierto modo y escribió con mucha negligencia desde 1836 á 1838 obras de escaso mérito, como *Il Campanello di notte*, *Betty*, *L'Assedio di Calais*, *Pio di Tolomei*, *Roberto d'Evereux* y *Maria di Rudenz*. Hácia esta misma época fué cuando compuso el *Poliuto*, obra seria y donde vuelve á brillar otra vez el verdadero genio de Donizetti. Habiendo hallado en Nápoles dificultades para poner esta ópera en escena, tomó la resolución de trasladarse de nuevo á Paris, en donde fué contratado para el teatro de la rue Ventadour, llamado entonces *Theatre de la Renaissance*, y para el cual escribió la ópera *L'Auge de Nisida*. Ya llevaba la partitura de la *Hija del regimiento*, que el director de la Ópera cómica le había pedido desde Paris

cuando Donizetti se hallaba todavía en Nápoles.—El cantante Duprez le hizo proposiciones para que arreglase el *Polito* á la escena francesa, y la trasformacion de la obra tuvo lugar bajo el título de los *Mártires*. Mientras se ocupaba de este trabajo, la *Hija del regimiento* fué ejecutada en la Ópera cómica con escaso éxito. Los *Mártires* no tuvieron mejor suerte en la Ópera que la *Hija del regimiento* la habia tenido en la Ópera cómica.—La mala estrella parecia perseguir á Donizetti en París, pues después de estos contratiempos, el teatro de la Renaissance, en donde debia ser representada *L'Auge de Nisida*, fué tambien cerrado. Esto le fué de cierto modo favorable, porque habiéndole agregado un actomas, hizo la *Favorita*, que es sin duda una de sus mejores producciones. Dicha obra fué tambien acogida con frialdad por parte del público: habia cierta prevencion contra las obras de Donizetti, y esto fué causa de que el éxito de la *Favorita* fuese tan incierto, que después de la primera representacion, costó gran trabajo á Donizetti hallar un editor que le quisiese dar 5.000 francos por su obra. El editor hizo gran negocio, sin embargo, pues de allí á poco, habiéndose operado una reaccion en el gusto del público, la *Favorita* le valió una gran fortuna. Algun tiempo después se trasladó Donizetti á Roma, en donde hizo representar *Odekia, ossia la Figlia dell'arciero*, ópera endeble y que no pudo mantenerse mucho tiempo sobre la escena.—Mejor éxito tuvo en Milan con *María Padilla* y en Viena con la *Linda de Chamounix*, representada en 1842, y recibida con tanto entusiasmo, que el emperador de Austria honró al autor con los títulos de compositor de la corte y maestro de la capilla imperial. Vuelto á París en el año 1845, Donizetti escribió en solo ocho dias la partitura de *Don Pasquale*, preciosa ópera bufa, que encierra bellezas de primer orden. Esta obra produjo en París una viva sensacion y acabó de realzar la fama del compositor. Poco tiempo después de haber obtenido este brillante éxito con *Don Pasquale*, Donizetti volvió otra vez á Viena para hacer ejecutar su *Maria di Rohan*, produccion tambien que no estaba á la altura del gran genio de este compositor y que se resentia de ciertas faltas y descuidos, debidos sin duda á la enfermedad que minaba ya á Donizetti y que habia de conducirle á la tumba en una edad

temprana. Después escribió *Don Sebastian*, que hizo completo fiasco á su primera representacion en París, y *Catarina Cornaro*, que fué su última obra, representada en Nápoles en 1844. Desde esta época la salud de Donizetti comenzó á decaer de una manera lastimosa, y vuelto á su pais natal, murió en Bergamo el 1.º de Abril de 1848, á la edad de 50 años.—Las obras de Donizetti revelan un gran genio en el arte de la composicion y un sentimiento melódico llevado á su mas alto grado. La dulzura, la expresion de sus cantos y los giros tiernos y apasionados de sus melodías, quedarán siempre como rasgos de sublime inspiracion, que solo pueden dimanar de un genio de primer orden, como lo fué Donizetti.

Dorio.—Uno de los modos de la música de los griegos, el cual era el mas bajo de todos. El carácter de este modo era sério y grave, y lo aplicaban á los asuntos de guerra ó á asuntos religiosos. El nombre de *Dorio* le fué dado entre los griegos por haber sido inventado en una provincia de la Grecia llamada *Doria*.

Dos por cuatro.—Nombre del compás de dos partes, que contiene dos semínimas, ó sea el valor de las dos cuartas partes de una semibreve.

Doyagüe (MANUEL JOSÉ).—Compositor español, nacido en Salamanca el 17 de Febrero de 1755. Hijo de un artesano, parecia destinado á seguir la modesta profesion de su padre; pero el destino le tenia reservado mayor brillo y esplendor en su carrera. Demasiado pobres sus padres para costearle los estudios de la universidad, lo colocaron como niño de coro en la catedral de Salamanca, en donde aprendió el latín y solfeo. A la edad de 26 años le fué conferida la plaza de maestro de capilla de la catedral, á causa de la jubilacion de D. Juan Martín, profesor de mérito, que fué el que inició á Dozagüe en la armonía y composicion. En 1781 recibió el nombramiento de catedrático de música en la universidad de Salamanca. Fué eclesiástico y canónigo de aquella catedral; pero dotado de un carácter reservado y poco sociable, su larga vida la pasó, puede decirse, en un retiro absoluto. Apasionado por su arte, se ocupaba sin cesar en componer sus obras, á las que no daba otra publicidad que la de ser ejecutadas en su iglesia. En 1815 fué llamado

á Madrid para dirigir la ejecucion de un magnífico *Te-Deum*, compuesto por él mismo con motivo del feliz alumbramiento de la reina. En 1850 se cantó en la Capilla Real una misa de Doyagüe á ocho voces y orquesta, que excitó el entusiasmo de todos los artistas y conocedores del arte. Esta composicion le valió á su autor el titulo de profesor honorario del Real Conservatorio de Madrid. Pero la gran obra de este maestro es un *Magnificat* á ocho voces con acompañamiento de orquesta y órgano obligado, composicion llena de grandes bellezas, y en donde está encarnada la letra de tal modo en los artificios y combinaciones de la ciencia, que presenta un cuadro lleno de expresion, seductor para el oido, grandioso para el alma y profundo y sublime, como el genio del artista que lo produjo.—En 1829 fué enviado á Rossini uno de los *Misereres* compuestos por Doyagüe, y fué tal la admiracion del inmortal maestro al ver la originalidad y elevacion de estilo de la obra, que escribió á Doyagüe una carta llena de elogios y alabanzas.

Este maestro murió el 13 de diciembre de 1842, á la edad de ochenta y siete años, y sus restos fueron sepultados con gran pompa en el cementerio de Salamanca en una tumba de mármol, junto á la cual se colocó el original de su célebre *Magnificat* en una caja de plomo.—Las principales obras de este maestro, son: 1.º, el gran *Magnificat*, obra modelo; 2.º, otro *Magnificat* á cuatro voces y orquesta; 3.º, un tercer *Magnificat* en re á ocho voces ó instrumentos; 4.º, *Lamentaciones* para la Semana Santa; 5.º, tres *Misereres* en *mi bemol*, entre los cuales se halla el que fué enviado á Rossini; 6.º, otros *Misereres* en *fa*, en estilo mas ligero, á cuatro voces; 7.º, una misa solemne á ocho voces, orquesta y órgano obligado; 8.º, misa en *fa* á cuatro voces; 9.º, otras dos misas en *la*; 10, otra misa en *si bemol*; 11, Salmos de vísperas para todas las fiestas; 12, oficio de difuntos, á cuatro voces, coro y orquesta; 13, *Motete* fúnebre en *fa*, á cuatro voces, con acompañamiento de dos violines, alto y violoncello; 14, varios *Genitori*; 15, gran *Te Deum*, á ocho voces y orquesta; 16, un número inmenso de salmos, motetes, villancicos, aires, duos y cuartetos en toda clase de combinaciones de voces ó instrumentos, que demuestran la gran fecundidad de este genio

y los grandes y profundos conocimientos que poseía de la ciencia musical.

Drama lírico.—V. *ópera*.

Duetto.—Nombre que dan los italianos á una composicion á dos partes vocales.

Duettino.—Disminutivo de *duo*. Composicion á dos partes de proporciones mas reducidas que el *duo* propiamente dicho.

Duo.—Composicion musical á dos partes obligadas. El *duo* puede ser vocal ó instrumental. El *duo* instrumental se compone de dos partes concertantes que tocan solas, ó bien acompañadas por la orquesta. El *duo* vocal es casi siempre acompañado por la orquesta ó por un instrumento, como el piano, arpa ó guitarra.

Los mismos sentimientos y las mismas situaciones ó escenas que en la *ópera* dan lugar á los demás aires, como tríos, cuartetos, etc., dan lugar tambien á los *duos*. Estos son cuadros mas reducidos; pero concebidos casi siempre bajo los mismos principios y bajo el mismo plan; los detalles del *duo* y las imágenes que nos representa se avienen perfectamente con aquellos trozos de musica en los que una pasion deba manifestarse sobre la escena por dos personajes poseídos de sentimientos análogos ó opuestos. La única diferencia que existe entre el *duo* y las demás piezas de gran conjunto, es que el mayor número de interlocutores anima el discurso musical, dándole mas fuerza é interés, mientras en el *duo* solo está reducido á dos personajes, cuyo efecto, aunque mas expresivo y tierno á veces, no puede ser tan enérgico ni de tanta fuerza como las composiciones á mayor número de voces.

Duodécima.—Intervalo doble, que viene á ser la octava de la quinta.

Dulcion.—Era el nombre de un instrumento que estuvo en uso en los siglos XVI y XVII, el cual venia á ser una especie de bajon, compuesto de cuatro piezas con dos llaves. Este instrumento abrazaba las cuatro dimensiones.

Dulzaina.—Instrumento de viento, que está muy en uso en las provincias del norte de España; su forma se asemeja á la del *cazavillo*, y lo usan particularmente para las danzas campestres.

Durán (DOMINGO MÁRCOS).—Nació en Alconetor, Estremadura, hácia la mitad del siglo XVI; es autor de dos tratados sobre el

canto llano, titulados, el primero, *Luz bella del canto llano*, Toledo, 1590, en 4.º; y el segundo, *Comento sobre la Luz bella*, id. en 4.º Blankenberg (Nueva edición de la teoría de las bellas artes, por Sulzer) asegura que existe una segunda edición de estas obras, hecha en Salamanca, 1598.

Durante (FRANCISCO).—Jefe de la famosa escuela italiana, que en el siglo XVIII produjo gran número de compositores célebres. Nació en Frattamaggiore el 15 de Marzo del año 1684, y después de haber entrado desde muy joven en el conservatorio *Dei poveri di Gesù Cristo*, fué discípulo de Gaetano Greca, director de dicho conservatorio, de quien aprendió el arte de tocar el clave y órgano. Mas tarde pasó Durante al conservatorio de San Onofrio, en donde recibió lecciones del célebre Scarlatti, las cuales acabaron de perfeccionar sus conocimientos musicales. Durante fué hombre de suerte adversa; dotado de un carácter algo escéntrico, en un principio permaneció oscuro y desapercibido, hasta que sus obras, con el apoyo de las personas inteligentes, comenzaron á tener publicidad.—Dedicado á la enseñanza, formó gran número de discípulos por el nuevo método que él mismo se había formado, método que no era seguido por ninguno de los maestros de su época, y que le valió el que la atención pública se fijase en Durante como artista dotado de un raro talento pedagógico.—Entre los excelentes discípulos que llegó á formar, se cuentan Traetta, Vinci, Terradellas, Jomelli, Piccini, Sacchini, Guglielmi y Passiello. Nombrado en 1742 maestro del conservatorio de Loreto, acabó de consolidar su reputación por los buenos resultados que obtuvo en los diversos ramos de la enseñanza musical.—En este empleo murió el 15 de Agosto de 1755, á la edad de 71 años. El nombre de Durante figura entre los mas célebres compositores italianos. Sus obras, todas pertenecientes al género religioso, son dignas de estudiarse, por lo variado y picante de la armonía, así como por el estilo solemne y severo, despojado de esos efectos de orquesta tan usados en nuestros días, y que eran desconocidos en su época.—La biblioteca del conservatorio de música de París contiene una colección completa de las obras de Durante.

Durantistas.—En la época en que Léo y

Durante dirigian en Nápoles, el primero el conservatorio de la *Pieta* y el segundo el de *Loreto*, se habían formado dos escuelas ó partidos diferentes respecto á los principios fundamentales que cada uno de estos dos grandes maestros seguía en la composición musical. Hubo, pues, los *durantistas* y los *leistas*: los primeros que estaban por la modulación y el efecto, y los segundos por la riqueza de los acordes. El primer partido fué el que triunfó.

Duro.—Dáse este nombre en música á todo aquello que daña ó desagrada al oído, ya sea por la aspereza de los sonidos, ya por la dureza ó irregularidad de las entonaciones. Hay voces duras y chillonas, instrumentos agrios ó duros, y composiciones duras. La dureza del *si natural* cuando se produce este sonido subiendo diatónicamente desde el *fa*, hizo darle á este sonido en otro tiempo el nombre de *B duro*. Hay también en la melodía intervalos cuya entonación es dura; pero esta misma dureza á veces, empleada con arte y gusto, contribuye á la variedad de la música y sirve para el claro y oscuro, al mismo tiempo que contribuye también á veces á la expresión de la melodía.

Duron (DON SEBASTIAN).—Compositor español y maestro de la Real Capilla por los años de 1702. La mayor parte de las obras de este distinguido maestro fueron presa de las llamas en el incendio de Palacio, ocurrido en 1734. Las que se han conservado suyas, son: una misa de *requiem* á ocho voces, un motete (*Tu del*) á diez voces, otro motete (*Perime Consumptis*) á ocho voces, y Letanías de los Santos á ocho.—En la *Lira Sacro-hispana* se ha publicado de Duron el motete á cuatro voces *O vos omnes*, obra que demuestra genio y conocimientos estensos en el arte de escribir.—Este maestro parece fué el primero que en España introdujo el uso de los violines en la música de iglesia.

Dupla.—Proporción dupla llamaban los antiguos á dos sonidos que formaban tercera mayor.

Dussek (JUAN LUIS ó LADISLAS).—Ilustre pianista y compositor, nacido en Czastan (Bohemia) el 9 de Febrero de 1761. A la edad de cinco años tocaba ya el piano, y á los nueve acompañaba en el órgano. Empleado como sopranista en el convento de Iglan, continuó el estudio de la música bajo la dirección del

D. Ladislas Spenar, maestro de coro de la iglesia de los Minorites.—Dussek estudió el latín en el colegio de los jesuitas y fué á concluir sus estudios á Kullenberg, adonde había sido llamado como organista.—Después de haber pasado dos años y medio en este último punto, fué á estudiar un curso de filosofía en Praga, y sus progresos fueron tales, que en muy poco tiempo obtuvo por unanimidad el título de bachiller en esta ciencia. Por aquel tiempo, el conde Moenner, capitán imperial de artillería y protector de Dussek, lo llevó consigo á Bélgica, en donde lo hizo entrar como organista en la iglesia de Saint Rombaut, en Malinas.—Habiendo permanecido algun tiempo en ese empleo, se trasladó después á Bergop-Zoom, en donde desempeñó las funciones de organista, y de allí á poco marchó á Amsterdam, haciéndose admirar en este último punto por su gran habilidad en el piano. Su reputación se extendió bien pronto por toda la Holanda, y el Stathouder lo hizo venir á la Haya para dar lecciones de piano á los hijos del príncipe.—En la Haya fué donde publicó Dussek sus tres primeras obras, que consistían en tres conciertos para piano, dos violines, alto y violoncello. Después publicó seis sonatas para piano y violín, y otras seis del mismo género, las cuales son consideradas, en unión de sus tres primeros conciertos, como sus mejores producciones. En 1785, el talento de Dussek como pianista excitaba ya la mas viva admiración; pero aun desconfiaba de si mismo, y esto le hizo sin duda tomar la resolución de trasladarse á Hamburgo para consultar con Carlos-Felipe-Emmanuel Bach, de quien recibió útiles y saludables consejos, así como elogios que alentaron en su carrera al joven virtuoso. Al año siguiente Dussek se hacia oír en Berlin, recibiendo innumerables aplausos por su talento y habilidad en el piano y en la *harmónica* de teclado, instrumento nuevo, inventa-

do por aquella época por Hessel.—En 1786, Dussek fué á Paris y tocó ante la reina María Antonieta, recibiendo de parte de esta princesa proposiciones ventajosas para que se quedase en Francia; pero que no aceptó por tener el designio de recorrer la Italia. Llegado á Milan, causó gran sensación entre los *dilettantis* italianos, no obstante lo poco apreciada que era por aquel entonces en Italia la música instrumental de concierto.—Después se casó y se instaló en Londres, en donde estableció un comercio de música en 1792.—El comercio no habiendo prosperado, volvió otra vez á Paris, en donde entró al servicio del príncipe Talleyprít con el empleo de maestro de conciertos. Habiéndose granjeado ya una gran reputación y una posición acomodada, se resolvió á dejar la vida agitada que hasta entonces había llevado, y gozó de gran estima y aprecio entre todos los grandes artistas de su tiempo, hasta la época de su muerte, acaecida el 20 de Marzo de 1812.—Este artista, célebre lo mismo como pianista que como compositor, se distingue por ciertas formas y giros nuevos de sus composiciones, de un estilo brillante, y que encierran melodías dulces é inspiradas, con una armonía rica y nutrida, si bien algo incorrecta en algunas de sus obras.—Dussek ha dejado setenta y seis obras para piano, que consisten en conciertos, sinfonías para dos pianos, quintetos y cuartetos para piano, violín, alto, violoncello y contrabajo; sonatas con acompañamiento de violín, sonatas para piano á cuatro manos, fugas, rondós, fantasías, aires variados y walses para piano solo, etc. También publicó en Londres un método de piano, del cual apareció una traducción alemana en Leipsick y otra francesa, publicada en Paris por Erard.

Dutka.—Doble flauta de los campesinos rusos, compuesta de dos tubos de caña de largo desigual, conteniendo cada uno tres agujeros.



E.

ECO

E.—Esta letra representaba el quinto sonido de la primitiva escala del canto llano, que comenzaba por la letra A, que equivalía á la nota *la*; la *E*, por lo tanto, venía á ser el *mi* de dicha escala, por ser la quinta letra contando desde la A, así como el *mi* es la quinta nota contando desde el *la*.

E, la mi.—En el antiguo sistema de las mutanzas, significaba cuándo la nota *mi* debía cantarse por las tres propiedades de natura, bemol y becuadro.

Echale.—Era, en la antigua música griega, una especie de signo que elevaba cinco partes de tono á la nota ante la cual se colocaba.

Eco.—Registro del órgano destinado á producir los sonidos de cierto modo que parecen como alejarse del oído.

Eco.—Sonido reflejado por un cuerpo sólido, el cual, haciendo retroceder los rayos sonoros, hace que el oído perciba de nuevo el mismo sonido. Los rayos sonoros que parten en todas direcciones de un cuerpo puesto en vibración, si chocan con algun otro cuerpo, se reflejan y retroceden, haciendo percibir al oído por segunda vez el mismo sonido. Esto sucede en muchos sitios en el campo, donde un valle se termina por una colina ó cerro, el cual hace, que retrocediendo los rayos sonoros, hieran la membrana auditiva, oyéndose otra vez la voz ó sonido articulado. Hay ecos que no repiten mas que la mitad ó una parte del sonido ó palabra articulada. Cuando el cuerpo en que se reflejan los rayos sonoros está muy cercano, entonces los rayos retroceden con tal velocidad, que al mismo tiempo que percibimos el sonido real, oímos tambien el reflejado. En los templos y en ciertos lugares espaciosos, tocando un instrumento músico, percibimos sus so-

EDI

nidos con mas intensidad, y esto es debido á que los rayos sonoros reflejados llegan á nuestro oído con algun pequeño retardo, y no al mismo tiempo que son producidos por el instrumento. Cuando el cuerpo que intercep- ta el sonido se encuentra á una regular distancia, percibimos, segun sea esta, una parte mas ó menos grande del sonido reflejado; si la distancia es muy grande, puede darse un sonido de alguna duracion ó articularse una palabra que contenga cuatro ó mas sílabas, y despues de pronunciada la última, principi- mos á percibir la primera y toda la pala- bra por completo; esto es debido, á que cuan- do concluimos de articular la última sílaba, como la distancia es tan grande, todavía no ha llegado á reflejarse en el cuerpo que pro- duce el eco los rayos sonoros de la primera sílaba. Hay ecos que despues de articulada una palabra media un intervalo de tiempo antes de principiarse á oír la repetición; otros que repiten las palabras dos, tres ó mas ve- ces, y otros, por último, que repiten los so- nidos con diferentes entonaciones, como es un eco que existe en Inglaterra, en la villa de Rosneath, y que repite el sonido tres veces; la primera con la entonación de una tercera mas baja y las otras dos un tono mas bajo.

Eco.—La palabra eco se aplica á la músi- ca, en aquellas composiciones en que se pro- cura imitar este fenómeno acústico. Este efecto consiste en repetir una frase ó parte de ella en ciertos pasajes, disminuyendo la intensidad de los sonidos como si se alejasen del oído.

Econometro.—Escala graduada, que sirve para medir la duracion de los sonidos, deter- minando sus valores y la relacion de sus in- tervalos.

Edicomos.—Danzas de los antiguos grie-

gos, las cuales eran acompañadas de canto.

Efecto.—El efecto en la música hace relación á las diversas modificaciones de que son susceptibles los sonidos; hay los efectos del ritmo, los efectos de la entonación, los de la intensidad de los sonidos, los del timbre y los efectos de carácter. A estas cinco especies hay que agregar además los que nacen de la armonía ó de la reunión de los diversos intervalos. Los *efectos simples*, son aquellos que dimanar de una sola de estas causas, y *efectos compuestos* se llaman aquellos que provienen de dos ó mas de estas causas reunidas.

El efecto es la impresión agradable que produce en el ánimo una música perfecta; producir efecto es la mira del compositor y la póstuma dificultad que el arte ofrece. El genio es el que solo puede encontrar los grandes efectos, presentando en el conjunto de la composición esa bien combinada reunión de contrastes, que es la que cautiva el ánimo y seduce al oído. No consiste en aglomerar instrumentos y partes sobre partes para producir efecto, pues este depende del empleo de las reglas del arte, puestas en práctica bajo el milujo de un compositor de genio, que es el único que podrá combinar los elementos necesarios para producir un bello y sorprendente efecto.

Una de las partes de la música que es mas susceptible de variación, y que mas sujeta se halla á las vicisitudes del tiempo, de la moda y del gusto de los diversos pueblos y de las diferentes épocas, es el efecto.—Como que este se reduce á una impresión producida sobre nuestros órganos, no es mas que una sensación que sentimos, segun nuestra mas ó menos sensibilidad y segun el grado de delicadeza ó cultura de estos mismos órganos. El efecto mas sorprendente de nuestra música, hecho oír á aquellos pueblos cuya organización esté acostumbrada á emociones diferentes, de ningún modo les hará sentir lo que á nosotros. Así es, que el efecto de la música ha variado siempre, segun las épocas, el gusto y el carácter de los pueblos. Cada pueblo concibe ó siente en su música un efecto particular; así como tambien en las diversas épocas ha variado el efecto de la música, como se observa en la época llamada de la cacofonía musical, en la que el efecto de la música era todo lo contrario de lo que es hoy día, pues-

to que se cantaba por quintos y octavas seguidas.

Egerzis.—Himno cantado en Grecia por los recién casados al amanecer el segundo día de la boda.

Egipcios (MÚSICA DE LOS).—Los egipcios parece tomaron su sistema musical de los fenicios. Hónse encontrado inscripciones misteriosas de los primeros tiempos de los egipcios, que contienen invocaciones musicales dirigidas á los siete planetas. Cada planeta está designado por una palabra, compuesta de siete vocales, principiando por la vocal consagrada al planeta invocado. Estas invocaciones, dispuestas de un modo particular, y representando ciertos sonidos combinados de la antigua escala fenicia, prueban la existencia del modo diatónico y su uso y aplicación desde la mas remota antigüedad.

Los sacerdotes egipcios cantaban á sus dioses por estas siete vocales, acompañándose de cierta armonía, formada por la flauta y la lira.

Los egipcios, haciendo uso de estas siete vocales para el canto, y representando la música de ese modo misterioso que caracteriza á este pueblo en todas sus costumbres, permanecieron siempre fieles á los preceptos de su antiguo sistema musical, no obstante los cambios de gobierno y otras diversas causas que influyeron sobre sus hábitos y costumbres.—Su sistema de música, pobre ó imperfecto, permaneció siempre estable, y este pueblo, que se sabe profesaba gran aversión á las innovaciones, de cualquier género que fuesen, conservó los preceptos de su antiguo sistema en los cantos extravagantes de que hacia uso, los cuales hubiera sido peligroso hacérselos variar.

Los preceptos y las reglas del sistema de los egipcios los conservaban misteriosamente sus sacerdotes, que no creían conveniente dejar á disposición del vulgo conocimientos de los que podria hacer un mal uso. Ellos guardaban con gran secreto los principios de todas las ciencias, y no presentaban á los ojos del vulgo mas que símbolos, bastante ingeniosos, propios á excitar la curiosidad, mas bien que á poder ser comprendidos. Los principios de la música, así como los de las demás ciencias, estaban encerrados cuidadosamente en los santuarios de Egipto. En estos santuarios fué en donde Orfeo los conoció, y

donde Pitágoras mereció el recibirlos después de Orfeo.

Han llegado hasta nosotros algunos fragmentos de música, que se presume hayan pertenecido á los egipcios. Las palabras de esta música se atribuyen á cierto poeta llamado Dyonicius Yambos, que fué casi contemporáneo de Aristóteles.

Los egipcios usaron mucho el modo fenicio *lyn*, llamado por ellos *manch*, que significaba un epíteto dado á la luna. El modo solar, en el cual se hallan escritos los fragmentos que se conservan de su música, era el que tenía su primera nota ó tónica natural en la cuerda *mi*. Muy pocas y muy inciertas son las noticias que se tienen acerca de la música de este pueblo.

Ejecucion.—Dáse este nombre á la mas ó menos agilidad y soltura con que un instrumentista toca un instrumento. La ejecucion se adquiere con el estudio continuado y poniendo en práctica los ejercicios adecuados para soltar los dedos, darles la fuerza y adquirir el tino y la afinacion necesaria.—Se llama tambien ejecucion á la facilidad de leer ó ejecutar una parte vocal ó instrumental. Se dice que un músico tiene mucha ejecucion, cuando ejecuta correctamente, sin detenerse y á primera vista los pasajes mas difíciles, sea con la voz ó con el instrumento.

Ejecutar.—Hacer oír una pieza de música vocal ó instrumental con la perfeccion debida y sin olvidar ninguno de los detalles indicados en el papel.

Ejecutante.—Músico que ejecuta la música en la iglesia, en el teatro ó en los conciertos, ya sea como instrumentista ó como cantante.

Ejercicios.—Piezas de música compuestas generalmente sobre pasajes difíciles para la voz, ó sobre una digitacion difícil y escabrosa para los dedos, los cuales, recorriendo todos los grados de la escala y todas las posiciones del instrumento, acostumbran por este medio á los dedos á obrar con facilidad y desembarazo. Hoy tambien ejercicios fáciles, que están principalmente destinados á preparar en un principio al discípulo para las dificultades que mas adelante deberá hallar en las obras de los grandes maestros.

Elegia.—Género de poesia de un carácter triste y melancólico, acompañado de un canto análogo

Elementos.—Los primitivos elementos de la música son los sonidos; estos, combinados entre sí y con el tiempo, forman el ritmo, la melodía y la armonía, que son las tres bases ó partes constituyentes de la música.

Elevacion.—La elevacion del pié ó de la mano al llevar la medida, marca el tiempo débil ó indica á los ejecutantes las pausas, suspensiones y otros accidentes de la medida.

Dáse tambien el nombre de elevacion á ciertos motetes que se cantan durante el sacrificio de la misa, en el momento en que el sacerdote eleva la Hostia consagrada, como el *O salutaris Hostia*. El trozo de música que ejecuta el órgano durante esta ceremonia se llama tambien *elevacion*.

Elicon de Ptolomeo.—Era el nombre de una figura geométrica, por medio de la cual Ptolomeo dió á conocer los diferentes intervalos musicales y sus relaciones.

Eline.—Nombre griego de la cancion de los tejedores.

Elodicon.—Instrumento inventado hará unos veinte años por M. Eschembach. El mecanismo de este instrumento consistia en hacer vibrar por medio del aire láminas metálicas, en vez de cuerdas. Este instrumento reunia los efectos del clave y los del órgano. Del elodicon han dimanado otros muchos instrumentos, cuyos mecanismos están fundados en el principio de la vibracion de las láminas metálicas por medio de la accion del aire.

Embocadura.—Dáse este nombre á la parte de los instrumentos de viento que se adapta á los labios para la emision del aire. Cada instrumento de viento tiene su embocadura particular: las de las trompetas, trompas y trombones son casi de la misma forma, aunque de proporciones diferentes. La flauta contiene su embocadura en un agujero oval; el clarinete en su extremo superior, en forma de pico, en el cual se halla la caña del instrumento. El oboe y el corno inglés tienen una caña por embocadura.

De la embocadura de los instrumentos de viento depende principalmente la calidad del sonido; así se dice que un flautista ó clarinetista tiene una buena embocadura, segun que saca los sonidos con mas ó menos limpieza y claridad.

Emision de la voz.—De la manera de emitir la voz en el canto depende la sonori-

dad de este y la igualdad del timbre de la voz, que es lo que constituye el arte de la vocalización. La emisión de la voz debe ser natural y franca, de modo que el sonido salga diáfano y limpio, y no se advierta la diferencia ó el cambio brusco de timbre sino en las diferentes gradaciones destinadas á hacer sentir los pianos y los fuertes. El modo de emitir la voz depende en parte de las facultades de cada uno: una garganta flexible, dotada de buen timbre y que esté ejercitada en la vocalización, emitirá la voz con dulzura y agrado, mientras un cantante de pobres facultades se esforzará y hará gestos y contorsiones para producir sonidos falsos y sin brillantez.

Empirismo.—Esta palabra significa el ejercicio de una ciencia ó arte por medio de muchas reglas que no están ligadas entre sí, y que sin estar basadas en el exámen de los hechos, no dimanán de un principio fundamental. El empirismo ha ejercido su imperio por mucho tiempo en el arte musical, y particularmente en la parte teórica de la ciencia armónica. Armonistas que han pasado por célebres, han seguido en un todo las reglas del empirismo armónico, ateniéndose solo al estudio y observación que han hecho de las obras de otros grandes compositores. En la historia de la armonía se llama *empirismo* á la enseñanza de esta ciencia por el estudio de aquellos hechos sancionados en las obras de los ilustres compositores. Este método consiste en tomar uno á uno todos los acordes empleados por un gran compositor, estudiarlos en sus formas, ver todas las circunstancias en que han sido empleados y aprender de memoria su coordinación, su enlace y todos los demás accesorios de que el compositor haya hecho uso al escribirlos. Después que se ha aprendido á agruparlos y mezclarlos, reteniendo en la memoria estos innumerables hechos armónicos, se pasa á imitarlos en las propias composiciones, haciendo uso de todas aquellas reglas que se hayan aprendido á fuerza de un estudio perseverante, lo cual constituye un método empírico en toda la extensión de la palabra:—Este método puede, como se deja ver, enseñar la armonía; pero es largo, difícil y tiene algo de irracional. Además, un estudio tan penoso ciega la imaginación y ahuyenta el genio de aquellos que han aprendido de este modo empírico. Por otro lado, tiene, si se

quiere, la ventaja este método, de que si en un principio es embarazoso y difícil, una vez que una memoria feliz llega á retener todos los hechos y á obrar fácilmente por medio de la rutina, la imaginación obra también con mas desembarazo, porque como no se dá jamás razón de nada, no se encuentra nunca en aprieto ni apuro, lo cual no deja de ser una ventaja como otra cualquiera.

Empleo.—Se dice que un cantante tiene el empleo de tenor, barítono ó bajo en el teatro, cuando está encargado de cantar las partes escritas para una de estas voces. Los empleos musicales se reducen á maestros de capilla, profesores de conservatorios, músicos de capilla, directores de orquesta, músicos mayores, y á los empleos que proporcionan las sociedades filarmónicas, empresas teatrales ó escuelas por particulares ó por los ayuntamientos.

Empoongwa.—La música de los habitantes de Empoongwa, en el interior del Africa, se encuentra todavía en un estado de barbarie.—El *enchombre*, único instrumento que usan aquellos naturales, se parece algo en su forma á la bandurria. El mango de este instrumento se compone de cinco pedazos de caña de junco, á los cuales se hallan sujetas cinco cuerdas de raíz de palmera. Haciendo girar estos pedazos de junco, se templó el instrumento fácilmente; pero nunca de una manera afinada. Lo tocan con las dos manos, y sus sonidos, no del todo desagradables, ofrecen poca variedad.

Un viajero que ha recorrido esos países incultos, refiere haberse encontrado con un músico negro de Empoongwa, cuyo aspecto era tan repugnante como admirable su música. Llevaba un arpa de ocho cuerdas, hechas de raíces fibrosas de palmera, cuyos sonidos eran armoniosos y llenos; recorría con agilidad gran número de notas y hacía subir la voz por cima de los sonidos del arpa. Al primer golpe de vista del viajero, principió á cantar con fuerza el *aleluya* de Handel. Oír este coro en medio de los desiertos del Africa, refiere el mismo viajero, y verlo ejecutar por un ser semejante, producía un efecto extraordinario.

Enarmónico.—Género de la música que consiste en variar el nombre y la escritura de una ó mas notas sin que la entonación cambie de un modo sensible al oído. El acor-

de de sétima disminuida es el que produce con mas naturalidad el género enarmónico, por poderse presentar bajo cuatro fases distintas sin que haya cambio sensible en la entonacion.

Encadenamiento armónico.—Se emplea esta palabra cuando el bajo ejecuta un movimiento progresivo, en el cual, uno, dos ó mas sonidos que forman parte del acorde, permanecen quietos en el siguiente, sirviendo de enlace ó encadenamiento entre ambos acordes.

Encomia.—Estilo de música de los antiguos griegos, destinado á los himnos y á las alabanzas.

Energía.—Esta palabra, puesta en una frase musical, indica que la ejecución debe ser decidida y resuelta, dando á los sonidos todo el vigor que la misma palabra indica.

Ensayar.—Es ejecutar varias veces una obra musical, para ponerla en estado de hacerla oír al público. Los ensayos tienen por objeto principalmente asegurar la ejecución de las partes, para que por medio de las continuadas repeticiones, cada instrumentista ó ejecutante, tomando perfecto conocimiento de su parte, pueda desempeñarla bien luego que la obra haya de ejecutarse en público.

Enseñanza.—La enseñanza de la música puede practicarse de diversas maneras. Hay la enseñanza *particular*, la *mútua*, la *simultánea* y la enseñanza por *correspondencia*. Se entiende por enseñanza *particular*, las lecciones que un profesor da en la escuela ó á domicilio á un solo discípulo. La enseñanza *mútua* de la música se aplica en las escuelas por el sistema de Wilhem. En este método, el director ó profesor de música escoge entre los discípulos mas aventajados, varios que se constituyen en maestros ó jefes de pelotones ó grupos de doce, quince ó mas discípulos. Estos aprenden y son enseñados por estos maestros improvisados, sacados de entre ellos mismos. En la enseñanza *simultánea*, la instruccion de los discípulos no está encomendada á ellos mismos entre sí, sino que la accion de un director ó de un solo profesor sirve como de jefe militar que gobierna y pone en movimiento un regimiento de doscientos ó trescientos cantantes, niños ó adultos. Para los cursos numerosos, este último sistema parece el mas á propósito y el que mejores resultados ha dado. La ense-

nanza por *correspondencia* se practica por cartas ó escritos, y solo tiene aplicacion en los estudios de armonia y composicion.

Entonacion.—Accion de producir un sonido musical con exactitud. La entonacion de los sonidos constituye sus diversos grados de intensidad y de fuerza, así como tambien la diferencia del grave al agudo. La entonacion de los sonidos es uno de los primeros estudios del solfeo; á darles la entonacion debida y á acostumbrar la voz á entonar con certeza los diversos grados de la escala, ya sucesivamente, ya saltando de unos á otros, es á lo que están destinados los primeros estudios y ejercicios del solfeo. El afinamiento de la entonacion depende tambien en parte del oído mas ó menos delicado de aquel que canta ó solfea; la práctica contribuye tambien mas que nada, y por ella se llega hasta adquirir la apreciacion de la entonacion de los sonidos, sin que sean producidos por uno mismo, ó sea á conocer el grado de la escala que se canta sin cantarlo uno mismo.

Entonar.—Es la accion de afinar con la entonacion de un sonido cualquiera de la escala por medio de la voz. La facilidad en coger la entonacion de un sonido depende de la mas ó menos práctica que se tiene del solfeo y de la mas ó menos delicadeza del oído.

Entrada.—Dáse este nombre en una pieza de música ejecutada por varios instrumentos ó voces, á cada vez que una de estas ó aquellos principia un canto, bien sea solo, ó bien haciendo ó formando acompañamiento á otra voz ó instrumento.

Entreacto.—Intermedio ó espacio de tiempo que media entre la conclusion de un acto de la ópera y el principio del siguiente.—Dáse tambien este nombre al trozo de música que se toca en el intervalo de tiempo comprendido entre dos actos de una ópera, de un baile ó de una comedia.

Eolio.—Uno de los modos de la antigua música de los griegos. Este modo se emplea, segun algunos, aun hoy dia en las melodías de los salmos y en el *Magnificat*. En el culto protestante, muchos cantos se ejecutan por este modo.

Ephesies.—Fiestas celebradas por los griegos en honor de Diana, en la villa de Ephese, en el Asia Menor. A la ocasion de estas fiestas, celebraban tambien concursos musicales.—Bajo el reinado del emperador Vespas-

siano, estas fiestas fueron llamadas *Barbilleues*.

Epicide.—Nombre de una cancion fúnebre de los antiguos griegos.

Epigonion.—Instrumento de los griegos guarnecido de cuarenta cuerdas.

Epilene.—Banza acompañada de canto, y ejecutada por los griegos en honor de Baco en la fiesta de la recoleccion de las mieses.

Epimellon.—Nombre griego de la cancion de los molineros.

Epinicion.—Canto de victoria, con el cual se celebraba entre los griegos el triunfo del vencedor.

Epitodie.—Cancion fúnebre de los griegos.

Epistnaphe.—Los griegos daban este nombre á la conjuncion de tres tetracordos consecutivos.

Episodio.—Dáse el nombre de episodios en las composiciones musicales, á ciertas frases incidentales intercaladas en el curso de una composicion, con el objeto de hacer resaltar mas el motivo principal.

Epitalamia.—Canto nupcial de los griegos, que se ejecutaba á la puerta de los recién casados para felicitarlos, deseándoles una dichosa union.

Eptacordo.—Especie de lira de los antiguos montada ó guarnecida de siete cuerdas. Dióse tambien este nombre al intervalo de sétima. San Gregorio parece fué el primero que cambió los tetracordos de los griegos en un *eptacordo* ó sistema de siete sonidos. Guido d'Arezzo dió un nombre particular á cada nota, menos á la sétima, que le dieron el nombre de *si* en Francia en el siglo pasado. Esta sétima nota aun conserva todavia el nombre de *B mi* en algunos pueblos de Europa.

Equisonancia.—Es la consonancia de dos sonidos semejantes entre sí, como la octava, la doble octava, etc. La equisonancia puede emplearse siempre que se quiera, puesto que la octava y la doble octava producen casi la misma sensacion que el unísono.

Erard (SEBASTIAN).—Célebre constructor de instrumentos, nacido en Strasburgo el 5 de Abril de 1752. A la edad de ocho años comenzó Erard en la escuela de su pueblo el estudio del dibujo lineal y la perspectiva, al par que estudiaba tambien la arquitectura y la geometria, conocimientos indispensables á aquellos que han de dedicarse á las artes mecánicas. Contaria apenas diez y seis años,

cuando en 1768 se trasladó á París y se colocó en el taller de un fabricante de claves, de donde salió á poco á causa de desavenencias con el dueño por cuestiones de perfeccion en el trabajo, en las que el fabricante reconocia siempre, á pesar suyo, la superioridad de Erard. Despues pasó al taller de otro constructor de instrumentos, que dotado de menos amor propio que el primero, consultaba con Erard el plan de sus trabajos, y tomaba en cuenta las indicaciones y las observaciones del jóven artifice, cuya rara disposicion y talento para la construccion de instrumentos daba ya que hablar á los fabricantes de París de aquella época. Habiendo recibido el encargo este último fabricante de construir un clave que exigia otros conocimientos distintos de los rutinarios que él poseia, recurrió al jóven Erard, el que se comprometió á hacerlo por un precio convenido, aceptando la proposicion del fabricante de que el instrumento no habia de llevar el nombre de Erard.—Cuando el instrumento fué presentado á la persona para quien habia sido hecho, admirada esta de la prolijidad y esmero del trabajo, y no teniendo gran fé en la habilidad del fabricante, preguntó á este quién era el que lo habia construido. El fabricante, cogido en un momento de improvisacion, confesó ingenuamente que un jóven llamado Erard era el autor de aquel trabajo tan perfecto. Esta aventura se esparció por el mundo musical, y la reputacion de Erard comenzó á formarse desde entonces, habiéndose acrecentado aun mas con la construccion de un *clave mecánico*, obra maestra de invencion y de belleza, y que reunia varias innovaciones y perfeccionamientos desconocidos en aquella época. De este instrumento, que habia sido construido para el gabinete de curiosidades de Mr. de la Blancherie, hizo una descripcion detallada en el *Journal de Paris* el abate Roussier. Esto acabó de consolidar la reputacion y fama de Erard, como artifice de un raro mérito.—Preocupado constantemente por las innovaciones que deseaba introducir en la manufactura musical, imaginó el piano con dos teclados, el uno que producia sonidos propios de piano, y el otro sonidos de órgano. Este instrumento obtuvo un éxito prodigioso entre la alta sociedad, y la reina Maria Antonieta le mandó construir uno, en el que introdujo Erard nuevas mejoras, como la

de un teclado movible, por medio del cual se trasportaban los sonidos medio tono, un tono, ó tono y medio mas alto ó mas bajo. Mas tarde se dedicó al perfeccionamiento del arpa, y habiendo pasado á Londres, estableció una fábrica de arpas y claves, que surtió por mucho tiempo á toda la aristocracia inglesa. Erard es el inventor del arpa del *doble movimiento*, descubrimiento que por sí solo bastaría para inmortalizar el nombre de este fabricante, á mas de otras muchas modificaciones que introdujo en dicho instrumento, y á las que se deben el estado de perfeccion que ha alcanzado el arpa. Este ingenioso constructor fué el primero que imaginó el órgano espresivo, ó sea el mecanismo de sostener el sonido con mas ó menos intensidad, segun la mas ó menos presion de la tecla.—Erard fundó tambien otra fábrica de instrumentos en Paris, habiendo llegado á ser, tanto en esta capital, como en Londres, el constructor mas acreditado y aquel cuyos productos gozaron de mayor voga. En todas las exposiciones industriales fué premiado con medallas, y sus pianos fueron preferidos á todos los de las demás fábricas. En 1823 espuso en Londres su primer modelo de piano á doble escape, instrumento que obtuvo tanto éxito, que el rey Gregorio IV, gran aficionado y conocedor en música, se lo compró para su castillo de Windsor, dándole al mismo tiempo el título de proveedor de S. M. Erard murió en Francia en su posesion de la *Muette* el 5 de Agosto de 1831. Un sobrino suyo, muerto tambien en 1855, continuó los negocios de esta acreditada casa, y hoy sigue el nombre de Erard figurando al frente de una de las mejores fábricas de pianos que existen en Europa. Los pianos de Erard son tan conocidos, que no hay para qué detenerse á hablar de ellos, citando únicamente aquí el nombre de este célebre fabricante como autor que ha sido, ó promovedor de las grandes mejoras que hoy se notan, tanto en el piano, como en el órgano y arpa.

Ermomemnon.—Los griegos indicaban con esta palabra el sentido moral de sus piezas de música.

Erostitides =Fiestas de los griegos en honor de Cupido, celebradas en la villa de Thespia, en Beotia. Estas fiestas tenian lugar cada cinco años, y en ellas se ejecutaban luchas ú oposiciones musicales.

Escala.—Dáse este nombre, por estension, á toda sucesion de sonidos, ya sea en ascenso ó en descenso, cuando procede por grados conjuntos.—El nombre de escala se toma con mas propiedad por la disposicion natural en que se hallan los siete sonidos de la tonalidad moderna.

La escala es el fundamento del sistema musical, y sobre sus proporciones están basados los principios de la tonalidad. Esta sucesion de sonidos, cuyo órden ó disposicion parece ser un fenómeno natural debido á nuestra organizacion, contiene todos los elementos de las combinaciones musicales, y es el principio ó base fundamental en que se apoya toda la teoría de la ciencia armónica.

Nuestra escala está compuesta de ocho sonidos, siendo el octavo la repetición del primero. El octavo sonido termina la sucesion de estos, y es como el limite que marca el espacio ó intervalo comprendido en toda la escala. Las notas que representan la escala moderna son designadas por las sílabas *ut ó do, re, mi, fa, sol, la, si, do*.

Estas notas se hallan separadas las unas de las otras por intervalos, que no son todos de una misma naturaleza: unos son de una determinada estension, llamada *tono*, como de *do* á *re*; otros son de una estension la mitad mas pequeña, como de *mi* á *fa* ó de *si* á *do*, llamada *semitono*.

El oído admite la sucesion de estas notas de dos maneras diferentes. La diferencia consiste en la disposicion ó lugar en que se encuentran colocados los semitonos. Las notas de la escala se numeran, dándoles los nombres de primera ó *tónica*, segunda, tercera, cuarta, quinta ó *dominante*, sexta, sétima ó *sensible* y octava. Esta numeracion se conoce tambien con el nombre de *grados*, y así se dice primer grado, segundo grado, etc. En la primera disposicion, los intervalos de *semitonos* se encuentran entre el tercero y cuarto grado, y entre el sétimo y octavo, y se llama *escala de modo mayor*. En la segunda forma ó manera, los intervalos de *semitonos* ocupan los lugares del segundo al tercer grado, del quinto al sexto, y del sétimo al octavo, y se llama *escala de modo menor*.

Sobre cada uno de los grados que componen la escala, puede formarse otra escala de las mismas proporciones que los dos modelos que dejamos esplicados. Esto es lo que

constituye la diversidad de tonos en la música. La escala *do, re, mi, fa, sol, la, si, do*, es el tipo de todas las demás usadas en la tonalidad moderna, las cuales ofrecen en un todo una exacta reproducción de esta misma. Esta reproducción se obtiene por medio de los signos accidentales, llamados sostenidos, bemoles y becuadros, que suben ó bajan la entonación de las notas de la escala *tipo* de un modo justo y preciso para constituir las otras escalas. Elevando un semitono la entonación del cuarto grado *fa* de la escala de *do*, obtendremos una nueva escala, *sol, la, si, do, re, mi, fa sostenido, sol*, que es una idéntica reproducción una quinta alta ó una cuarta baja de la primera escala *tipo*.

Cada una de estas escalas diferentes es lo que se llama un *tono*; así es, que cuando decimos que tal pieza está en tal tono, por ejemplo, tono de *do*, de *re*, de *mi*, etc., no entendemos otra cosa, sino la escala propia de cada uno de estos sonidos, tomados ellos mismos por primera nota ó tónica.

Toda composición musical, cualquiera que sea su forma, contiene varias escalas. El uso de estas escalas es frecuente é indispensable en la música, cualquiera que sea el género á que esta pertenezca, y cualquiera que sea el carácter ó color de la pieza.

Las escalas, tanto mayores como menores, son un excelente ejercicio para adquirir ejecución en los instrumentos. Con una continuada práctica de escalas en todos los tonos, es como la voz de un cantante y los dedos de un instrumentista, llegan á adquirir esa destreza y agilidad necesaria para ejecutar con facilidad y claridad los pasajes mas difíciles.

Las escalas cromáticas no pueden ser ejecutadas con precisión y de una manera clara, sino por los instrumentos de teclado y de cuerda, y por algunos instrumentos de viento. La voz humana se presta muy poco á una sucesión rápida de *semitonos*, que exige de por sí una gran exactitud y claridad en la entonación.

Escala cromática.—Escala que procede por *semitonos* sucesivos.

Escala diatónica.—Dáse este nombre á la escala ordinaria, que procede por *tonos* y *semitonos*.

Escala enharmónica.—Esta escala, que verdaderamente no existe sino para la vista,

ofrece la sucesión siguiente: *do, re bemol, do sostenido, re, mi bemol, re sostenido*, etc.

Escena.—División ó parte del poema dramático, determinada por la entrada de un nuevo personaje. En una escena, la música debe presentar tantos caracteres diferentes cuantos sean los personajes que la compongan. Es preciso que la música espresé, no solamente la pasión ó el sentimiento que el personaje haya de pintar, sino también el carácter individual de este mismo. El carácter está indicado en la parte por el género de voz de cada una; así la voz de bajo, de un timbre noble y sério, ha de cantar una música de un carácter pausado, mientras la voz de tenor, de timbre mas ligero y apasionado, deberá cantar una música mas variada y graciosa. La disposición de una escena en que figuren varios personajes, así como todo aquello que atañe á la música dramática, está sujeto al genio del artista, y por lo tanto, es imposible dar reglas exactas sobre este punto. El compositor verdaderamente hábil sabrá siempre encontrar recursos y medios para caracterizar é individualizar sus diferentes personajes.

Escobar (ANDRÉS DE).—Músico español, que vivió en el siglo XVII. En su juventud hizo un viaje á las Indias, y á su regreso se fijó en Portugal, en donde fué músico de la catedral de Coimbra.—Escribió un tratado de música con el título de *Arte musica para tanger ó instrumento da charamelinha*, cuya obra ha quedado en manuscrito. El instrumento á que hacia referencia era una especie de flauta antigua con caña.

Escobar (JUAN DE).—Músico y poeta portugués, que vivió á principios del siglo XVII. Publicó una colección de motetes en Lisboa, 1620, en 4.º y un *Arte de música theórica y práctica*, de cuya obra se hace mención en el catálogo de la biblioteca música del rey de Portugal.

Escobedo (BARTOLOMÉ DE).—Nació en España por los años de 1520: se ignora el lugar de su nacimiento y la época de su muerte. Lo único que se sabe es que fué primero cantor de la capilla del Papa, y después presbítero de la diócesis de Segovia. En 1551 fué uno de los jueces de la disputa musical entre *Vicentino* y *Vizencio Lusitano*. Salinas dice que era hombre muy instruido en todos los ramos de la música: *Cum Bartholomæo*

Escobedo viro in utraque musicis parte exercitissimo. (De música, lib. 4.º, cap. 32, página 228.) No hay noticia de que sus obras se hayan conservado.

Escocia (LA MÚSICA EN).—La música de este país, según el uso particular que hacían de ella en otro tiempo los escoceses, puede considerarse dividida en música guerrera, música pastoral y música jocosa. La primera consistía en marchas, que se ejecutaban en presencia de los generales de la armada, las cuales representaban ó recordaban los combates en que ellos se habían distinguido. Estas marchas, de un aire enérgico y belicoso, excitaban tal furor y entusiasmo, que el oyente irresistiblemente conmovido se abandonaba á los sentimientos de animación heroica que le inspiraban dichos cantos.

El carácter de la música pastoral era bien diferente. Sus acentos eran melancólicos y graciosos, las modulaciones naturales y el movimiento mas lento y pausado.—La música *jocosa* consiste hoy día en contradanzas y walses, que tienen un carácter *sui generis* cuando son ejecutadas por artistas hábiles.—Estos aires de danza se componen ordinariamente de dos frases, comprendiendo cada una ocho ó doce compases.

Los instrumentos empleados por los escoceses, son: el arpa, el *cruth* y la gaita.—Este último ha llegado á ser de pn uso general, y es el instrumento favorito de los montañeses de la Escocia; de él se sirven en sus fiestas campestres y hasta en sus combates, en cuyo caso lo acompañan con el tambor. La gaita escocesa difiere algo de la nuestra: se compone ordinariamente de tres bordones y de un pito ó zampona con ocho agujeros, de los cuales siete están por la parte superior y uno por la inferior. La escala de este instrumento abraza los sonidos *sol, la, si, do, re, mi, fa, sol*.—El primer bordon produce un *sol* grave, el segundo un *si*, y el tercero un *sol* una octava mas alta que el *sol* que produce el primero. Este acorde imperfecto forma el acompañamiento continuo de los sencillos aires que los montañeses escoceses tocan con su instrumento.

Escribano (JUAN).—Músico español del siglo XV. Hizo sus primeros estudios musicales en la universidad de Salamanca, de donde pasó despues á Roma, habiendo sido admitido como capellan cantor en la capilla pontifi-

cia.—Algunas de sus composiciones religiosas se conservan en los archivos de la capilla Sixtina.

Escritura musical.—En un sentido lato, la escritura musical significa todo aquello que tiene relacion con la disposicion de los signos, arcesorios, puntos, notas, pausas, etc., que constituyen la traslacion ó copia de una pieza ó de una partitura.

La escritura musical en un principio estuvo reducida á una ó dos líneas, sobre las cuales se escribían los signos ó letras que servían de notacion musical.

Guido d'Arezzo fué el que inventó el pentagrama. Las notas ó puntos que colocó en las líneas, significaban solo el canto ó la entonacion de los sonidos; pero no la duracion de estos. Juan de Muris, nacido en París el año de 1550, fué el que encontró el medio de dar un valor distinto á cada uno de estos puntos, formando el sistema de breves, semibreves, semínimas, corcheas, semicorcheas, etc., cuyo sistema ha sido despues adoptado por todos los músicos de Europa.

Escuela.—La palabra escuela se toma en música por el estilo ó manera particular que cada cual usa en la práctica del arte.—Escuela de música se dice tambien del estilo de aquellos que han seguido las himnas trazadas por un gran maestro; así, todos los que en sus composiciones han seguido el estilo de Rossini, pueden considerarse como pertenecientes á la escuela creada por este gran maestro. Se designa tambien con el nombre de escuela la reunion de todos los maestros de un país. Así se dice, *escuela italiana, escuela alemana, escuela francesa*.

Estas tres escuelas principales han conservado cada una su carácter particular. La escuela alemana se distingue por una armonia profunda y bien trabajada, unida á cantos llenos de fuerza y de espresion; la escuela italiana se conoce por sus melodias suaves y apasionadas y por su constitucion graciosa y elegante; la escuela francesa presenta un género misto, que participa del vigor de la alemana y de la dulzura de la italiana.

Se dá el nombre tambien de trozo ó *pieza de escuela*, á una composicion, en la que se sacrifica la gracia del canto á la severa observancia de las reglas del arte.

Escuela de música.—Institucion destinada á la enseñanza de los diversos ramos del

arte. Las mejores escuelas y las mejor montadas son las conocidas con los nombres de conservatorios.

Eslava (MIGUEL HILARION).—Eminentísimo maestro y sábio compositor de la época actual, nacido en Burlada, Navarra, el 21 de Octubre de 1807. Hijo de unos labradores de fortuna modesta, adquirió en la escuela de su pueblo la instruccion primaria sin que sus padres pensasen para nada en el gran porvenir artistico que la Providencia le tenia reservado.—Una circunstancia de esas que parecen providenciales fué causa de que, siendo aun muy niño, sus padres se resolviesen á que siguiese la carrera de la música. Bañábase un dia en compañía de otros niños en el pequeño rio que pasa cercano al pueblecito de Burlada, cuando acertó á pasar por aquel mismo sitio el rector del colegio de niños de coro ó infantiles de la catedral de Pamplona, el cual iba buscando un sitio á propósito para que se bañasen dichos niños. Detúvose el rector un momento á ver bañar los chicos, y habiéndoles preguntado si allí habia mucha agua, el niño Eslava, sumergiéndose, volvió á aparecer sobre la superficie del rio, y con voz argentina y pura, le respondió: «Sí, señor, aquí hay mucha agua; aquí no hay pié.»—Llamóle la atencion al rector el timbre claro y sonoro de las palabras de aquel niño, que cual una ondina habia salido del agua, haciendo resonar el valle con el eco penetrante de su voz; y habiéndolo llamado, le preguntó si sabia leer:—Sí, señor, exclamó con gran viveza; sé leer, y escribir, y contar.—¿Quieres ser niño de coro?—Sí, señor; y todo lo que usted quiera.—Preguntóle quiénes eran sus padres y en dónde vivian, y habiendo hablado con ellos, convinieron con el rector, no sin gran sentimiento de los padres, por ser Eslava hijo único, en que el niño se trasladaría á Pamplona para entrar como infante en el colegio de la catedral.—Contaría apenas ocho años cuando en dicho colegio comenzó el estudio del solfeo bajo la direccion de D. Mateo Jimenez. Sus progresos fueron tan rápidos, que en muy poco tiempo aventajó á todos sus condiscipulos, sobresaliendo por la viveza de su imaginacion y por la facilidad y prontitud con que comprendia y se hacia cargo de cuanto le explicaba su maestro. Al mismo tiempo emprendió el estudio del piano y órgano bajo

la direccion de D. Julian Prieto, y mas tarde el del violin, habiendo obtenido en 1824 una plaza de violonista en la catedral de Pamplona.—Mientras desempeñaba esta plaza, seguia un curso de humanidades en el seminario de dicha ciudad, al par que estudiaba tambien la armonia y composicion bajo los auspicios del maestro D. Francisco Secanilla.—De muy jóven ya se ejercitaba en la composicion, y se han publicado no pocas piezas religiosas, como motetes, villancicos y otras composiciones, que fueron hechas á la tierna edad de diez ó doce años, sin que por esto desmerezcan en nada de otras composiciones hechas por maestros viejos y experimentados. En 1828 obtuvo por oposicion la plaza de maestro de capilla de la catedral del Burgo de Osma, habiendo aprendido en dicha villa el estudio de la filosofia y recibido allí las órdenes de diácono. Hallándose vacante por aquella época el magisterio de la catedral de Sevilla, Eslava hizo oposicion desde el Burgo de Osma, no habiendo conseguido la plaza, á pesar de los brillantes ejercicios que hizo, como lo atestiguan los siguientes versos que el insigne poeta D. Juan Nicasio Gallego, á la sazón canónigo de aquella catedral, hizo con motivo de estas oposiciones:

La de Gerona es marcial,
La de Segorbe mezuquina,
Sin fuego la Salmantina,
La de Segovia tal cual;
La de Osma es original,
Muy patética y sagrada;
La de Valencia es copiadna,
Para el teatro asombrosa;
La de Barbastro no es cosa,
Aunque su final agrada.

Dichas oposiciones tuvieron lugar sin dar á conocer el nombre de los opositores y haciendo estos los ejercicios en el punto de su residencia, de donde enviaban los manuscritos á Sevilla con un lema ó señal. Como se vé por esta décima, escrita por un hombre de tanto talento y de gusto tan delicado como era el Sr. D. Juan Nicasio Gallego, el mejor ejercicio habia sido el de Osma, ó sea el de Eslava; pero las influencias hicieron que la plaza se adjudicase á otro, no obstante haber declarado el jurado que los ejercicios de Osma merecian el primer lugar.—La plaza de maestro director de la Real Capilla de S. M., ha-

biendo vacado de allí á poco, Eslava se trasladó á Madrid para hacer oposicion, y sus trabajos merecieron una honrosa calificación, si bien tampoco obtuvo dicha plaza, atendida su corta edad y otras circunstancias hijas de influjos é intrigas, que nunca faltan en casos de esta naturaleza. Pero habiendo vacado por segunda vez en 1832 el magisterio de Sevilla, el cabildo de aquella gran basilica le confirió la plaza sin prévia oposicion, teniendo en cuenta únicamente la superioridad de sus ejercicios anteriores. Eslava se trasladó, pues, á Sevilla para desempeñar su nuevo cargo, y allí recibió las órdenes sagradas, habiendo cantado misa el año 1832 en la iglesia de las monjas de la Encarnacion.

A esta época, ya el talento y la imaginacion brillante de este maestro habia adquirido cierta madurez y desarrollo, debido al continuado estudio, á la meditacion y al amor y vocacion irresistible que siempre experimentó por el divino arte. Un gran número de obras religiosas habian puesto ya de manifiesto sus sólidos conocimientos en el arte, la pureza y correccion de su estilo y la dulzura y seducccion de sus melodias emanadas de la mas profunda y espontánea inspiracion. Sin embargo, su genio vislumbraba nuevos y estensos horizontes en el arte, sentía lo que todo hombre dotado del estro divino alente al traspasar ciertos límites que van mas allá de lo que hicieron sus pasados ó sus contemporáneos. Eslava habia estudiado en sus primeros años los buenos modelos, se habia amamantado en la escuela clásica de la ilustre pléyade de compositores españoles, habia examinado las obras maestras de los compositores extranjeros; pero comprendia dentro de sí mismo la posibilidad y la necesidad de dar al arte religioso otro giro distinto que lo apartase de la estremada severidad del cántico sagrado, encaminándolo hácia otra senda no practicada aun por sus antepasados. Este camino no era otro sino el camino de la expresion melódica, el camino del agrado y de la seducccion para el oido, y el sendero por el cual la verdad del arte, significada ó simbolizada en la union ó fusion íntima de lo que dice la letra con lo que expresa el canto, habia de aparecer en su mayor brillo y apogeo.

Dotado por instinto del don de las grandes concepciones y del sentimiento innato de la

belleza y del buen gusto compatibles con todo lo mas santo y puro que el hombre pueda abrazar dentro de los límites de su inteligencia, hizo una aplicacion de estas cualidades esenciales de su carácter á las creaciones que brotaron de su pluma, llenas de elegancia, de expresion y de colorido, aunque sin menoscabar por esto en lo mas mínimo el significado intrínseco de la letra mística ó sagrada, sobre la cual colocó sus sábias y sublimes melodias.—Tacto delicado y en extremo difícil, y que ninguno supo llevar á cabo con tan feliz éxito como el respetabilísimo maestro cuya vida y trabajos nos proponemos narrar á grandes rasgos.

El ardor de la juventud, la fuerza creatriz de una imaginacion vigorosa en donde germina el genio, y los ímpetus de un alma de verdadero artista, que vé y comprende el arte bajo todos sus puntos de vista, bajo todas sus fases y bajo todos sus aspectos, hace que una gran imaginacion desee abrazar de cierto modo todos los límites y todos los medios en que el arte pueda manifestarse. Así es, que todos los grandes compositores han tocado ó practicado los diversos géneros de la composicion musical, si bien sobresaliendo en unos mas que en otros, ó fijándose, por circunstancias especiales, en un ramo mas que en otro. El género religioso, el teatral, el de cámara ó salon, pocos compositores habrá habido, ó quizá ninguno, cuyo genio no haya producido ó dedicado alguna obra á cada una de estas tres manifestaciones del arte.—Pero las circunstancias de la vida del hombre tienen gran influencia en los destinos y en el porvenir del artista. Este vive para el arte, y sea cual fuere su carácter ó posicion social, está obligado de cierto modo á prestarse ó á seguir aquella senda que su organizacion ó su naturaleza le señala, mucho mas cuando las circunstancias de su vida le obliguen á tener que buscar recursos en sus facultades artísticas ó en las dotes con que la naturaleza haya enriquecido su organizacion. Por esta razon tal vez, el genio de este gran maestro, impelido por las circunstancias y por las altas prendas de su talento, que abrazaba y veía el arte en todas sus diversas maneras de manifestarse, se lanzó á la composicion dramática con el ardor propio de una imaginacion jóven, brillante y llena de poesia y de sentimiento.

La influencia poderosa del corazón del hombre, cuando este corazón es de verdadero artista, hace que aquel se entregue en cuerpo y alma al arte al cual ha consagrado sus vigiliass, acrecentándose aun mas esta adherencia del artista á los trabajos de su arte, mientras mayor es el talento, el saber y la riqueza de los conocimientos adquiridos. Compatible el arte de la música, por la pureza de su especial naturaleza, con todos los estados, profesiones y ejercicios de la vida social del hombre. Estaba no podía detenerse ante su estado eclesiástico para colocarse en un terreno ó lanzarse en una vía en donde los apocados y escrupulosos solamente, ó los pobres de imaginacion, podrian ver una anomalia ó un contraste opuesto á su carácter. Había consagrado su vida al arte, la dotacion del magisterio que poseia por aquella época habia desaparecido por efecto de la supresion de los diezmos; el arte le ofrecia, pues, una nueva senda por donde poder atender á sus necesidades mas precisas, al par que satisfacer las nobles aspiraciones y los nobles finstintos de su organizacion en alto grado privilegiada.

Gran oposicion y luchas en extremo dificiles tuvo que sostener en esta época azarosa de su vida, marcada con el sello del sufrimiento, de las vicisitudes y de los contratiempos que todo hombre de genio experimenta en su vida, cuando vislumbrando en el fondo de su alma la mano del destino, que le señala el camino que debe seguir, halla los grandes obstáculos y las inmensas dificultades que los demás hombres oponen casi siempre á la esflorescencia del genio y el saber.—Lleno entonces de la energia propia de la juventud, y viendo el porvenir que el arte le ofrecia, el compositor religioso no tardó ni vaciló en momento en trasformarse en elegante é inspirado compositor dramático.—La ruta habia que seguirla, y era preciso armarse de toda la fuerza de voluntad y de todo el poder del genio para vencer los inconvenientes y los tropiezos que habian de presentarse. Pero Eslava triunfó de todos los obstáculos, su carácter vigoroso dominó todas las situaciones, y en 1844 hizo representar en el teatro Principal de Cádiz su ópera *El Solitario*, que alcanzó un extraordinario éxito, así como *Las Treguas de Ptolemaide* y *Pietro il Crudele*, óperas que recorrieron todos

los principales teatros de la Peninsula, causando en todas partes la mayor admiracion y entusiasmo.—El genio místico del artista se habia, pues, despojado de la púrpura del templo para revestirse con las galas de la música mundana, tan noble y pura respecto á los sentimientos humanos, como grandiosa y elevada es la religiosa respecto á los sentimientos divinos.

Las pasiones, las afecciones del alma, los sentimientos ocultos que agitan al artista en medio de ese mundo interior que lo separa del resto de los hombres comunes y triviales, los deseos y la abnegacion del espíritu, que sintiendo dentro de sí mismo la fuerza impulsiva del genio, que es el que hace al hombre penetrar hasta lo mas recóndito del corazón humano, para traducir allí en impercederas obras de arte los secretos y los resortes misteriosos de nuestro organismo, y la propension, digámoslo así, de la imaginacion del hombre á amalgamarse con todo aquello que se roza con las emociones del alma, sean estas terrestres ó divinas, contribuyen en gran manera á que un artista de verdadero genio no vea mas que el mundo en conjunto, considerado bajo su aspecto moral y representado en las infinitas fases del arte que cultiva.—Así la imaginacion, seducida por el amor puro de este mismo arte, fascinada hasta cierto punto por las dulzuras de un estudio ya sazonado y maduro, y embellecida aun mas por la poesia que dimana y procede del conocimiento exacto y de la experiencia de lo que son las pasiones humanas, se lanza á esperar fuera de sí los sentimientos y las impresiones que ha experimentado en el curso de la vida agitada de un artista.

Los sinsabores, las amarguras y las decepciones que por lo comun acibaran los momentos de arrobamiento y de dulce é inefable gozo con que el artista se entrega á las inspiraciones de su alma, pero que alternan casi siempre con los instantes de zozobra, de duda y de inquietud que anonadan é inquietan su espíritu cuando vé ante sí la oposicion, la malevolencia y la intriga esgrimiendo sus punzantes y dañinas armas contra la vocacion, el genio y el instinto natural inspirado por la divina Providencia, contribuyen tambien mucho á elaborar y á purificar el alma del artista, haciéndola pasar por el filtro del sufrimiento, de donde sale luego

esplendorosa y radiante y con el brillo refulgente de la ciencia y el saber, que hace daño y lastima verdaderamente la vista de los vanos é intrigantes. ¡El sufrimiento! Fuente continua é inagotable de ciencia, venero que destila sin cesar verdades y conocimientos exactos de lo que se pasa en el interior de nuestras almas, manantial de donde brota con profusion la certeza y la realidad de lo que son las miserias humanas, y punto de partida del cual surge la verdad intrínseca de nuestra existencia, él es el que hace al artista sobreponerse á sí mismo, á cuanto le rodea, y encaminarse con certero paso al fin único y exclusivo de su arte, la cabeza erguida y el pecho descubierto cual hombre acostumbrado á las luchas de la vida. ¿Qué artista grande ha habido que no haya experimentado los reveses y las vicisitudes que traen consigo el sufrimiento? Ninguno, ó muy pocos habrán sido los que se hayan salvado de esta que parece ser una ley inexorable de la naturaleza. ¡Triste consorcio del genio, que al ir acompañado de la desgracia, lleva sobre su frente los laureles de la gloria entrelazados con los dardos que le lanzan la envidia y la malignidad de los hombres!

Eslava había experimentado desagradables y tristes contratiempos en la época agitada de sus primeras tentativas teatrales; se hallaba en lo mas florido de la edad, deseaba seguir la senda con tan buen éxito emprendida, y queria ir hasta donde le llevasen las miras de su ingenio y de su rica y brillante imaginación; pero tenia que luchar contra las preocupaciones, contra las circunstancias de su estado eclesiástico, y contra los inconvenientes de un país en donde la música no gozó nunca del prestigio ni de la consideración que en otras naciones.

El sol dulce de Andalucía había tambien madurado y dulcificado aun mas los frutos de su continua aplicación. En aquella tierra de alegría y sentimentalismo, de tranquilidad y de agitación, de pasiones fuertes y vehementes y de pasiones lánguidas y suaves; en aquella tierra de fragancia de las flores, de franqueza y espontaneidad en los dichos y ocurrencias de sus habitantes, y de amabilidad y ternura en el trato, el tibio ambiente de las orillas del Betis había llevado sin duda al autor de *El Solitario*, envueltos con las auras del benéfico clima, los cantos de la na-

turalidad, que en aquel país privilegiado resuenan suavemente en el espacio, cuando á la caída de la tarde se contemplan los dorados horizontes y la bruma de los aires, cobijando los floridos valles y praderas.—Eslava alcanzó aquellos tiempos de la proverbial Andalucía, alcanzó la época de la verdadera belleza andaluza, del tipo de la maja y del majo, caracterizados por la gracia, la desenvoltura, el donaire y el estilo del ropaje que hoy vá desapareciendo, y con él tambien las costumbres y la originalidad de aquella tierra clásica de la chispa y del buen humor.—Epoca llena de atractivo y de encanto, y que trae á la memoria unos tiempos que ya pasaron, dejando en el ánimo de los que los presenciaron recuerdos inolvidables y dulces ilusiones, que nunca volverán.—Eslava había vivido en aquel mundo de variedad y de bullidora alegría; sus ensueños de artista habían germinado entre la gracia y la dulzura del pueblo andaluz; sus primeros pasos en la senda del arte teatral ó profano los había dado en Sevilla; allí había vivido, allí había trabajado, inspirándose á la sombra de los naranjos y á orillas del poético y majestuoso río; y en aquella tierra de dulces embellecos y de tiernas aventuras, el jóven maestro se había creado simpatías, amistades y afecciones queridas, que le hacían mirar el hermoso suelo de Andalucía como un segundo país natal, cuyo cielo trasparente y puro cobijaba sus mas bellas y gratas ilusiones.

Así es que Eslava casi podría decirse que es andaluz; su nombre vá unido al arte en aquel país, y suena á los oídos de los habitantes de Andalucía, y sonará siempre, como el simbolo de la música característica de aquel pueblo, cuyo tipo supo comprender este maestro hasta el punto de identificarse con el verdadero carácter andaluz, presentando en algunas de sus composiciones jocosas el verdadero estilo de aquella tierra, como puede verse en su preciosa canción el *Pescador*, cuya letra no podemos por menos que citar aquí como un modelo del verdadero lenguaje popular y manera de decir andaluza:

I.

Como un probe condenado
aquí vivo entre caenas,
á mi javega amarrao
en mitá destas jareñas.

Lo que ñasco bien lo suo,
iso y jalo sin parar;
pero siempre alegre y cruo
y jalar y mas jalar.

¡Arsa! que el copo se ivisa ya,
bota esa barca Periquillo zás!
y á la mar.
¿Quién me lo merca? Fresquito está.
¿Quién por su prata cobre me dá?

II.

La calina ma lostao;
pero y gueno, qué mas dá,
blanco, negro y colorao,
po un camino to se vá.
A la playa y juera penas,
oye, curra, ven acá,
porque espues destas faenas
quico contigo chanelá.

¡Arsa! que el copo, etc.

¿Puede darse mas gracia, mas naturalidad, ni mas gracejo andaluz que en esta canción, letra del insigne poeta D. Tomás Rodríguez Rubí, y música del eminente maestro, cuyo genio supo acomodarse de una manera tan especial á expresar el verdadero sentido de la letra por medio de una melodía llena de originalidad, de verdad, de espontaneidad y de la sal y gracia propia de la tierra de *María Santísima*?—Pero Eslava ha tocado todos los géneros, todas las maneras, y desde la simple canción jocosa ó sentimental, acompañada de la modesta y proverbial guitarra, hasta la composición de vastas dimensiones, en donde aparece en todo su brillo la ciencia y el profundo conocimiento del compositor sábio é inspirado, como es en la estensa sinfonía, en la grande ópera y en la misa solemne y majestuosa, en todo ha sobresalido este sábio é insigne maestro, cuyo genio ha dominado todos los elementos del arte de la música, á juzgar por el gran número de obras maestras, que pertenecientes á todos los ramos del arte, han brotado de su pluma fecunda é inspirada. ¡Pero qué animadversión, qué escarnio y qué severa y sañuda crítica no descargó sobre este sapientísimo maestro, cuando atendido su estado eclesiástico, se le

vió producir obras en las que la gracia, la flnura, la impetuosidad, el fuego y la pasión del artista se mostraban á su mayor altura, dejándose llevar de los impulsos de su alma noble y elevada!...

Una parte no pequeña del clero, los beatos, los escrupulosos, los tímidos y ofuscados, los fanáticos, en fin, todos veían en ello un atentado á la dignidad de la clase, mucho mas cuando en medio de las sorprendentes escenas de las *Treguas de Ptolomaide* se veía aparecer nada menos que un arzobispo en la escena.—El escándalo era manifiesto, y las imimuraciones y las diatribas de sus enemigos se aumentaban de día en día.—Pero el pueblo culto de Cádiz, el de Sevilla y el de Madrid aclamaban mientras tanto á Eslava; sus triunfos habían sido inmensos cuando el estreno de *El Solitario* en los teatros de estas capitales; Eslava había sido aclamado, aplaudido y llamado con insistencia á la escena, en la que nunca se presentó, y si únicamente en el palco de la presidencia. El público ilustrado aplaudía y aprobaba la conducta del hombre de superior talento y de gran imaginación, que posponía toda clase de consideraciones á los deberes de artista, y contra su fallo inapelable se estrellaban las maquinaciones y las intrigas de sus injustos y apasionados detractores. Ejecutáronse las *Treguas* en Cádiz y en Sevilla en 1842, y el gran éxito de esta obra, unido al aura de gloria de que ya gozaba Eslava, colocan á este maestro á una gran altura como compositor dramático. Sigue á esta ópera *Pietro il Crudelo*, que se estrenó en Sevilla en 1845, y su gran reputación como artista de genio extraordinario se acrecienta y se consolida con esta producción, que, unida á las otras dos, forman el precioso catálogo de las obras lírico-dramáticas de este maestro, catálogo que se hubiera aumentado considerablemente, si no se hubiese detenido en la gloriosa senda que había emprendido, y de la que se le ha visto desaparecer, con harto sentimiento de los amantes de las glorias del país.

Pero aun quedaban á Eslava otras luchas y otras situaciones difíciles en que tener que ir contra el torrente de la opinión y contra las intrigas de sus enemigos. Cuando el estreno del *El Solitario* en el teatro de la Cruz de Madrid, se le presentaron obstáculos casi insuperables. El representante de la empresa

de dicho teatro, la mayor parte de los cantantes, y casi todos los que presumían de compositores en Madrid, eran entonces adversarios de Eslava. Baste decir que cuatro de los cantantes, con anuencia de la empresa, exigieron al maestro que compusiese una pieza nueva para cada uno de ellos, sin cuya condicion no se prestaban á ejecutar la ópera. Añádase á esto que la empresa no le concedió tiempo alguno para dichas composiciones nuevas, obligándole á que las compusiese en el trascurso de los ensayos de orquesta, ó que se retirase la obra. Por otra parte, supo tambien Eslava, la víspera del estreno, que en cierto círculo de profesores y aficionados se había convenido en silbar la ópera en el coro llamado *de las palmas*, por lo cual dispuso el autor que en la primera representacion se cantase dicho coro sin las palmas, con lo cual fueron burlados los designios de los intrigantes, que buscaban por todos los medios el descrédito de la obra.

Por aquella época la plaza de maestro director de la Real capilla de S. M., hallándose vacante, Eslava se presentó por segunda vez á oposicion, y la obtuvo por unanimidad, habiéndose establecido desde entonces en la corte, en donde este reputado maestro ha prestado grandes é importantísimos servicios al arte músico-español.

Nombrado algun tiempo despues profesor de la primera clase de composicion del Real Conservatorio de música, y mas tarde inspector de dicho establecimiento, comenzó desde luego á introducir mejoras en la enseñanza, haciendo desaparecer las antiguas prácticas y el empirismo, que hasta su época había dominado completamente en la enseñanza de la composicion musical. Formóse una escuela verdaderamente nueva, cuyos buenos resultados se vieron justificados en el gran número de discípulos aventajados que se formaron bajo su direccion, y de los cuales algunos figuran hoy á la cabeza de los primeros compositores españoles, tanto en el género lírico-dramático como en el religioso.

Dotado del espíritu de investigacion necesario para ver el arte bajo el punto de vista de todos sus procedimientos y de todos sus detalles mas minuciosos, comenzó por establecer las bases de la verdadera pedagogía musical, con la publicacion de su *Método de*

solfeo, obra utilísima y la mejor sin duda que se ha publicado en el presente siglo en Europa sobre este ramo fundamental del arte. Abrazando en su imaginacion todo aquello que se rozase de algun modo con el lustre y el brillo del arte nacional, concibió el proyecto de una obra colosal, que fué llevada á feliz término en el interregno de ocho años, habiendo tenido para ello que hacer á sus propias espensas, y sin apoyo alguno por parte del gobierno, un difícil y costosísimo viaje por las primeras capitales de Europa; con el objeto de reunir materiales para tan importante trabajo. Esta obra fué la titulada *Lira sacro-hispana*, formada de una rica y preciosa coleccion de las mejores obras de nuestros compositores de música religiosa, y con la que se ha patentizado ante los ojos de Europa la gran importancia de nuestra nacion en el género religioso.—Recientemente fué nombrado director del Real Conservatorio de música, puesto que ocupa en la actualidad, y desde el que todos los amantes de la música española esperan haga mucho por el arte nacional, sobre todo si cuenta con el apoyo y la proteccion del gobierno.

Este gran maestro, sobre cuya vida y trabajos podría escribirse mas de un volumen, se ha distinguido, como ya hemos indicado en el curso de esta ligera reseña biográfica, en todos los géneros y en todas las maneras de componer.—En el género religioso, que es el que mas ha cultivado, ha compuesto un gran número de obras, y de ellas se han publicado muchas, que no solo se ejecutan en las iglesias de España y en algunas del extranjero, sino que tambien han aparecido varias de ellas en programas de conciertos clásico-religiosos. En el género didáctico, ha publicado el *Método completo de solfeo*, el *Museo orgánico*, el *Tratado de armonía*, el de *Contrapunto y fuga*, y el de *Melodía*, restando todavia el de *Instrumentacion* y el de los *diversos géneros*, con que debe completarse su Escuela de Composicion, y cuya publicacion no se hará esperar mucho. En literatura musical ha publicado los apuntes biográficos de los autores cuyas obras contiene la *Lira sacro-hispana*, y una memoria histórica con que concluye esta interesante publicacion. Tambien ha publicado en diversos periódicos muchos artículos literario-musicales, especialmente en los años 1854 á 1856.

en cuya época fué director de la *Gaceta Musical de Madrid*.

Como que este ilustre maestro figura mas dignamente en el género religioso y en el didáctico, vamos á indicar las dotes y cualidades que le son peculiares y que le distinguen de los demás autores que gozan de gran reputacion.

Eslava ha compuesto en el género religioso muchas obras á voces solas y las demás con orquesta. Las primeras se distinguen por la *originalidad y verdad* de las ideas, por la facilidad, naturalidad y elegancia con que cantan todas las voces, y por el mucho interés de la armonía y modulacion, siendo esta última riquísima y sin contener dureza alguna, defecto en que caen hoy los mejores compositores. Las obras con orquesta, además de contener en las voces las cualidades antes mencionadas, está tratada la orquesta con gran sobriedad, de tal modo, que el discurso musical está esencialmente en las voces, sin servir la orquesta mas que de auxiliar. Para conocer esta circunstancia distintiva de las obras con orquesta de este maestro, no hay mas que hacer una comparacion entre las obras de Cherubini y las de Eslava. Quitad la orquesta á las de aquel, y el discurso musical desaparece en su mayor parte. Haced eso mismo con las de Eslava, y el discurso musical permanece íntegro, desapareciendo solo el vestido que les servia como de abrigo ó adorno.

Lo que le distingue de los demás autores en sus obras didácticas, es muy notable, y debemos consignarlo, recorriendo siquiera no sea mas que ligeramente las obras que tiene publicadas en este género y que andan en manos de todos.

El *Método completo de solfeo* se distingue: primero, en la buena disposicion de la teoría, precediendo á cada leccion la explicacion sucinta de lo que es necesario para entender la parte práctica de ella; segundo, en la bien calculada progresion de las dificultades, tanto de entonacion como de medida; tercero, en la clara explicacion y práctica del compás de *zorrico*, que no acertaban antes á escribirlo bien los mismos vascongados, y que era ignorado en Europa y aun en las demás provincias de España.

El *Tratado de armonía* se distingue: en el establecimiento de los principios *rítmico*

y *estético*, que unidos al *tonal*, que habia establecido Mr. Fetis, sirven para explicar claramente todos los procedimientos del arte; en la nueva forma y division de las materias, y muy especialmente en la formacion de los acordes, del enlace de ellos y de la modulacion.

El *Tratado de melodía* se hace notar desde luego por la aplicacion de los principios *tonal, rítmico y estético* á todos los procedimientos melódicos, y por la forma enteramente nueva de todas las materias que conciernen á la melodía.

El *Tratado de contrapunto y fuga* es diferente de todos los publicados hasta el día, porque contiene la teoría y práctica de la escuela antigua y de la moderna, enlazándose debidamente el estudio de una y otra; por los modelos de contrapuntos y fugas, que son elegantes y de buen gusto, y por la teoría y práctica de la *fuga bella*, nombre que dá el autor á las fugas trabajadas libremente sobre frases espresivas, y cuyo estudio es utilísimo á todo compositor.

Los tratados que acabamos de indicar no son como los que han hecho la mayor parte de los tratadistas, siguiendo el sistema de hacer libros con otros libros; no: los tratados del artista eminente que nos ocupa son en su mayor parte originales en la forma, y contienen muchas cosas nuevas en la esencia. Tienen tambien la circunstancia de haberse conservado en ellos el tecnicismo y nomenclatura de los antiguos tratadistas españoles, lo cual les dá un carácter verdaderamente español.

El rápido exámen que acabamos de hacer de las obras de este maestro, sin que hayamos podido estendernos mas, á causa de la índole de esta obra, creemos sea suficiente para dar una idea, aunque no sea mas que aproximada, de la alta importancia, mérito y originalidad de sus múltiples trabajos.—Rossini, Bellini, Donizetti, Mozart, Haydn, Beethoven y otros muchos grandes compositores, se han distinguido solo en un ramo ó parte del arte musical; Eslava ha sobrepasado en todos los ramos, y en todos ellos se ha distinguido con obras que demuestran los vastos y profundos conocimientos que posee del arte de la música, así como su gran fecundidad y facilidad para tratar con el mas claro criterio todas las materias que se rozan

ó atañen á la música.—De un natural en estremo modesto y de un carácter por demás dulce y afable, la vida de Eslava ha sido y es una série no interrumpida de trabajos y de ocupaciones útiles y laboriosas, que algun dia serán, si no lo son ya hoy, la gloria y el orgullo del arte pátrio.—Respetado y querido entre sus conciudadanos, admirado en el extranjero, y sirviendo de norte y guía á cuantos en España se dedican al estudio de la música, este esclarecido eclesiástico, modelo de virtud y de mansedumbre cristiana, es á la vez la admiracion de cuantos le conocen, y la dicha de cuantos han podido experimentar de cerca la bondad, la dulzura y la afabilidad de su trato.—No ambicionando mas que el bien y el progreso del arte en su pátria, Eslava ha esquivado siempre toda clase de honores y distinciones con que se ha querido premiar su mérito, siendo hoy solo comendador de la real y distinguida orden de Carlos III, de cuya distincion nunca ha hecho ningun uso, ni aun en el extranjero, en donde tanta importancia se dá á las cruces y condecoraciones.

Las obras compuestas por este artista eminente, á quien no titubeamos en calificar de genio de primer orden, que las generaciones futuras colocarán sin duda al lado de los Mozart, Haydn, Beethoven y Rossini, son las siguientes:

Por los años 1825 á 1828, hallándose de violinista en la catedral de Pamplona, compuso: cinco piezas de *ofertorio* y tres de *alzaz* para órgano; responsorio á la Virgen *Sicut cedrus*, á cuatro y ocho voces, con pequeña orquesta y órgano obligado; motete *Beatam me dicent*, á cuatro voces, con pequeña orquesta; motete *Ave Maria*, á cuatro voces y pequeña orquesta; dos motetes al Santísimo, primero, *Bone pastor*, y segundo, *¡O Sacrum convivium!* á cuatro voces y pequeña orquesta; responsorio *Respxcit Elias*, á cuatro voces, con pequeña orquesta y órgano obligado; misa á cuatro y ocho voces, sin credo, con el mismo acompañamiento; villancico largo y salmo *In te Domine*, para la oposicion al magisterio de la catedral de Osma.

En los años 1828 á 1832, hallándose de maestro de capilla en Osma, compuso: *Credo* de la misa, á cuatro y ocho voces, con pequeña orquesta y órgano obligado; cuatro

motetes al Santísimo, á cuatro voces, con pequeña orquesta; diez y ocho villancicos de Navidad, á cuatro voces, con pequeña orquesta; villancicos de Reyes, con el mismo acompañamiento; tres villancicos á San Pedro de Osma, en la misma forma; salmos *Dixit Dominus*, *Beatus vir*, *Laudate Dominum*, y *Magnificat*, á cuatro y ocho voces, con pequeña orquesta y órgano obligado; un villancico largo y un himno *Scripta sunt celo duorum*, para la oposicion al magisterio de capilla de Sevilla; villancico largo é himno *Deus tuorum militum*, para la oposicion al magisterio de la Real capilla de Madrid, año de 1830.

En los años 1832 á 1844, hallándose de maestro de capilla en Sevilla, compuso: misa á voces y orquesta; tres misas á voces con pequeña orquesta y órgano obligado; dos misas de canto figurado, con acompañamiento de órgano para el coro de canto llano; dos *Misereres* solemnes, de duracion de una hora, con orquesta; seis versos de *Miserere*, por separado, con orquesta; salmos *Dixit Dominus*, *Beatus vir*, *Laudate Dominum*, *Lætatus sum*, *Lauda Jerusalem*, y dos *Magnificat*, con pequeña orquesta y órgano obligado; *O Admirabile*, á voces y orquesta; motete á la Ascension, *Ascendit Deus*, á voces y orquesta; otro motete para la octava de la Ascension, á voces y órgano; letrillas á *Jesus Nazareno*, á tres voces y órgano; idem *para las tres horas*, á voces y pequeña orquesta; letrillas á *Cristo Crucificado*, con voces y orquesta; idem para la cofradía de *Jesus Caído*, con el mismo acompañamiento; otras letrillas para la cofradía del *Señor del Gran Poder*, con la misma forma de acompañamiento, para la cofradía de *La Quinta Angustia*, y para la cofradía de *La Santísima Virgen de Valvanera*. Todas estas letrillas son joyas preciosas, en donde brilla el mas puro sentimiento y expresion melódica, enlazado con la dulzura y la suavidad de los cantos. Villancico al Santísimo, para baile de seises, *Veneremos con firmeza*; idem para el mismo objeto; *Candor de la luz eterna*, idem; otro villancico para baile de seises, *Se glorien los mortales*; otro villancico para lo mismo; *Dulce amor de mi vida*; villancico á la Virgen para baile de seises, *¡Por qué, cielo, te admiras?* *Gloria á tí, Dios, y á tí, Virgen dichosa*, para baile de seises; *Salve ¡oh Virgen! mas pura y mas be-*

lla, para ídem; *Con cánticos sonoros*, ídem. *Miserere* á voces y orquesta para la iglesia parroquial de Santa María de Utrera; otro *Miserere* para la iglesia de Marchena; *Te Deum*, á voces y orquesta con versos de órgano.—Sinfonía fantástica de orquesta, para la apertura del salón de máscaras del Circo en Madrid; cuarteto en *la*, de dos violines, viola y violoncello, dedicado á D. Felipe Soto Posadas; lamentación primera del Miércoles, á voces y orquesta; seis lamentaciones para los seises, con armonium ó piano; salmo *In te Domine*, é himno *Domine cordis impetus*, para la oposición al magisterio de la Real capilla de Madrid, año de 1844.—*El Solitario*, ópera en dos actos, estrenada en el teatro de Cádiz y ejecutada en el de Sevilla, en el de la Cruz de Madrid y otros; *La Tregua di Ptolemyde*, ídem en tres actos, ejecutada en Cádiz, Sevilla, Madrid, etc.; *Don Pedro el Cruel*, ópera en tres actos; *El pescador*, canción andaluza; *¡Ay, salero!* id. id., impresas en Madrid y ejecutadas en Cádiz y Sevilla.

En los años 1844 á 1867, hallándose de maestro de capilla de la Real de S. M., compuso: misa en *do* á voces y orquesta; misa breve en *re*, otra en *mi b*, otra en *la*; tres lamentaciones del Miércoles santo, á voces y orquesta; tres id. del Jueves santo; tres id. de Viernes santo; *Miserere* breve á voces y solos con cinco instrumentos; oficio de difuntos, á voces y orquesta; misa de difuntos; *Secuencia* de Resurrección; ídem de Pentecostés; ídem del Corpus; *Salve* en *re*, á voces y orquesta; *Salve* y letanía en *mi*; oficio de difuntos, á voces y órgano expresivo; *Libera me Domine*, responso á voces y gran orquesta; misa á voces solas para adviento y cuaresma.—Todas estas obras han sido publicadas en Madrid desde 1844 á 1867.

Parafrasis de Job, aria para tenor con orquesta; divertimento para piano y flauta, dedicado al señor marqués de Campo Sagrado; *Un pensamiento*, para piano, dedicado al señor D. Juan Felipe Martínez Almagro; *Te Deum* solemne, á voces y orquesta, para el nacimiento de la princesa de Asturias; *Stabat Mater* abreviado, á voces y orquesta; tres *salves* y *letanias*, á voces y órgano; *Salve, letanía y regina cæli*, para la basilica de Atocha; seis motetes al Santísimo á voces solas; tres motetes á voces y órgano; cantata á la guerra de Africa; parafrasis de la cántiga 14.ª del

Rey D. Alfonso el Sábio, á voces y orquesta; *Prehigiera en sol menor*, á solo de tiple con violoncello obligado; *Se pietá se vostra grazia*; verso del *Stabat mater*; *O quam tristis et afflicta*, á solo de tiple con obligado de corno inglés; *Christus factus est*, con coro y gran orquesta; coro *Al amanecer*, compuesto para el orfeon de Lérida, impreso en Barcelona; tres motetes, el primero y segundo á la Virgen, y el tercero al Santísimo, á cuatro voces con acompañamiento de órgano. *Lira Sacro-hispana*, colección de obras religiosas de maestros españoles desde el siglo XV hasta el XIX; contiene diez tomos en folio grande, y una memoria de la música religiosa en España.—*Método completo de solfeo*; *Tratado de Armonia*; *Tratado de Contrapunto y Fuga*; *Tratado de Melodía*; *Museo orgánico*, primera y segunda parte; *Prontuario de Contrapunto, Fuga y Composición en preguntas y respuestas*. Todas las obras didácticas que contiene este catálogo, fueron adoptadas por el Real Conservatorio de Música y Declamación el año 1861.

Además ha compuesto Eslava un gran número de obras, que no ha dado luz, y otras, que por haber hecho donación de ellas ó por haberle sido encargadas por amigos y admiradores de su talento, no han sido todavía publicadas.

Eslava (BONIFACIO). = Sobrino del anterior, nacido en Burlada (Navarra) el año de 1850.—Hizo sus primeros estudios en Pamplona, desde donde se trasladó después á Madrid, á la edad de catorce años, con el objeto de seguir la carrera de la música. Habiéndose dedicado en un principio al estudio del piano y violoncello, entró en la orquesta del Teatro Real á desempeñar una plaza de este último instrumento, mientras estudiaba al mismo tiempo la armonía y composición bajo la dirección de su ilustre tío.—Dotado de una clara inteligencia y de un espíritu emprendedor, pensó siempre en los medios de dar mayor ensanche á los recursos que le proporcionaba su profesión; para ello, después de haber obtenido una plaza de profesor de la Real Capilla de S. M., se dedicó al estudio del grabado y estampado de la música, en cuyo ramo adquirió conocimientos nada comunes.—En 1857 emprendió la publicación de una biblioteca musical, que logró gran aceptación del público, habiendo llega-

do á ser hoy la más útil y mejor de cuantas bibliotecas de esta clase se han publicado, tanto en España como en el extranjero. Lleno de laboriosidad y de apego por su arte, consiguió por este medio difundir el gusto por la buena música en España, proporcionando á los artistas y aficionados todo lo mas selecto y escogido de la música moderna, á precios sumamente módicos y arreglados. Tanto en el género religioso, como en el teatral y de baile, ha publicado obras escogidas en ediciones manuales y reducidas, á propósito para los artistas que cuentan con pocos recursos, y para aquellos pueblos cuyas catedrales ó iglesias no cuentan mas que con un reducido número de voces. De este modo, y gracias á los esfuerzos hechos por este entendido y laborioso editor, se ha visto en pocos años despertarse un gusto y una afición por la música en todas las provincias de España, que antes no existían. Los métodos y obras didácticas que ha publicado como editor, por la facilidad con que el público ha podido adquirirlas, han contribuido mucho á difundir la enseñanza de la música en nuestro país, circunstancia muy digna de tenerse en cuenta en los tiempos presentes. Las reducciones de óperas para piano y para piano y canto, las piezas religiosas, fáciles y de ejecución sencilla, las de este mismo género para orquesta y voces, las de baile, y por último, las clásicas, que últimamente ha comenzado á publicar en una preciosa colección, titulada *Museo clásico de los pianistas*, han venido á depurar mucho el gusto por la música, contribuyendo al mayor ensanche y adelanto del arte músico español.—Por este medio, y atendida la bondad y excelencia de los tipos empleados en sus ediciones, modelos de limpieza, claridad y buen papel, ha llegado á reunir un número fabuloso de suscritores, habiendo montado una gran casa editorial á la altura de las primeras del extranjero. Como una prueba de la superioridad de las ediciones de la casa Eslava, baste decir que en la actual Exposición universal, que tiene lugar en la capital de Francia, dichas ediciones han competido con las de la primera casa editorial que se conoce hoy en el extranjero, que es la de Breitkopf y Haertel, en Leipzig, habiendo obtenido la misma recompensa que esta célebre casa. Otro progreso debido al celo infatigable de este

editor, que se desvela por todo aquello que tienda al progreso del arte musical, es la gran fábrica de pianos que tiene establecida en Madrid, y que en un corto número de años ha logrado ponerse al nivel de las fábricas mas reputadas, tanto nacionales como extranjeras. Sus productos han figurado dignamente en la Exposición universal de París, en la que sus pianos fueron señalados por el jurado con medalla de bronce, que no quiso aceptar el fabricante, optando mas bien por la medalla de plata de las ediciones, atendida la circunstancia de que un mismo expositor no podia recibir dos premios á la vez en una misma clase. Sus pianos fueron, por lo tanto, los que mas se distinguieron entre todos los que enviaron los demás fabricantes españoles, habiendo llamado particularmente la atención el piano de formas muy reducidas, dedicado á S. A. el príncipe Alfonso, y el cual es un modelo de perfección y esmero en el trabajo.—Débense, pues, á este editor y fabricante de pianos notables progresos, operados en el arte de la música en España, pues además del gran impulso que ha dado á la calcografía y á la fabricación de dichos instrumentos ha contribuido tambien mucho á que los artistas puedan dar á conocer sus trabajos, ya por medio de las ediciones, ya estimulándolos con concursos y premios pecuniarios, que ha ofrecido á las mejores obras que se le presenten.

Espacio.—Dáse este nombre á la distancia que media entre una y otra línea del pentágono.

España (LA MÚSICA EN).—La historia de la música española ha sido escrita en estos últimos años por el Sr. D. Mariano Soriano Fuertes, que ha merecido bien de la nación y del arte, por haber sido el primero que haya llevado á cabo la publicación de una historia, cuya necesidad se venía haciendo sentir desde hacia mucho tiempo, y cuya utilidad no puede negarse, si se considera lo diseminadas y esparcidas que se hallaban las noticias y escritos sobre la música de España antes que el Sr. Soriano publicase su obra.

Mucho españolismo rebosa sin duda la obra del Sr. Soriano; pero en verdad que este es un timbre mas al aprecio y consideración de sus conciudadanos, pues si incurrió en algunas inexactitudes, tambien dió una

prueba laudable de querer levantar el arte español al nivel del de otras naciones, y hasta de sobreponerlo al de aquellas. Según Soriano, Guido estudió la música en España; Cláudio Monteverde fué español, lo mismo que lo fueron Felipe Mons, Francisco Soriano ó Suriano, y Orlando Lassus ó Lasso. Ya han sido rebatidas estas y otras opiniones del Sr. Soriano por personas mucho mas competentes que nosotros en la materia, y por lo tanto, solo diremos que por lo que hace á Orlando Lassus, existe un documento auténtico, que prueba de un modo indudable que dicho compositor no fué español, ni flamenco tampoco, sino walon, pues nació en Mons el año de 1520, según consta del citado documento, que es un manuscrito de los *Anales de la provincia de Hainant*, en Bélgica, del cual dá cuenta Mr. Fetis hijo, en la página 154 del primer tomo de su obra, titulada *Les musiciens belges*.

En cuanto á lo demás que se ha escrito sobre la historia de la música española, tanto en los tiempos modernos como en el pasado siglo y en los anteriores, muy poco ó nada era lo que se hallaba coleccionado ó dispuesto en un orden correlativo ó cronológico. Noticias esparcidas y sueltas en algunas obras literarias, particularmente en las de Nicolás Antonio, Lope de Vega, Iriarte, Masden, Lampillas, Eximeno y Arteaga. Algunas indicaciones ó apuntes en obras de gran importancia, como las del P. Martini, Baini y Fetis, y muchas noticias interesantes, contenidas en las obras didácticas publicadas en España en los siglos XVI, XVII y XVIII por los contrapuntistas, organistas, arpistas y guitarristas españoles, eran los únicos elementos que existían para emprender la difícil tarea de escribir una historia de la música española.

Parece que el primero que concibió la idea de llevar á cabo una obra de este género, fué D. José Teixidor, organista que fué de la Real Capilla de S. M., el cual publicó en 1804 un *Discurso sobre la historia universal de la música*, cuyo discurso formaba un tomo de 555 páginas. En este tomo ofrecía el autor publicar un segundo, en el que trataría exclusivamente de la *Historia musical de España*; pero no llegó á publicarse este segundo tomo, no se sabe por qué causa, aunque el manuscrito ha existido y ha corrido de mano en

mano, y de él han podido sacarse noticias útiles ó interesantes.

Otra publicacion no menos importante, y que ha esparcido un gran brillo sobre los antecedentes musicales de nuestra nación, es la titulada *Lyra Sacro-hispana*, dada á luz por el Sr. D. Hilarion Eslava. Acompaña á esta gran obra, que podría llamarse monumental, por lo levantado de su pensamiento, una luminosa y bien escrita memoria histórica, en la que se emiten los mas acertados juicios y las mas justas consideraciones sobre la historia del arte religioso en España.

Muchos tratados y publicaciones diversas, relativas todas á la música, han visto la luz pública en España desde principios del siglo XVI hasta nuestros dias, hallándose la mayor parte de estas obras en las bibliotecas del Escorial, ó de Madrid, y en las de algunos personajes y bibliófilos amantes del arte. No teniendo, pdes. lugar nosotros para hacernos cargo de todas estas obras, ni pudiendo tampoco estendernos demasiado en este ramo tan extenso, nos limitaremos, pues, á presentar algunas noticias curiosas sobre la historia de la música española.

En la biblioteca del cabildo de la catedral de Toledo se hallan dos libros, que son de un gran interés artistico-musical. El primero es un misal mozárabe del siglo IX, cuyos introitos y aleluyas están escritos en la antigua notacion lombarda, conocida tambien con el nombre de notacion *neumática*. Entre los varios trozos de música que contiene dicho libro, se halla la misa de la Anunciacion de Nuestra Señora, *Suscepimus Deus misericordiam tuam*, la cual parece haber sido compuesta por San Ildefonso, arzobispo de Toledo y discípulo de San Isidoro de Sevilla, lo que hace remontar este documento hasta principios del siglo VII, época en que vivió San Isidoro.

El segundo libro es un gran volumen, que contiene las cantigas compuestas por el rey D. Alfonso el Sábido, que existió en el siglo XIII y fundó en la universidad de Salamanca la primera cátedra de música que hubo en Europa. Este libro, además del interés literario y musical que inspira, tiene la circunstancia de ser tal vez el documento mas antiguo que existe de la aplicacion de la música á una lengua vulgar, según la respetable opinion emitida por el abate Andrés, en

su obra titulada *Del origen, progresos y estado actual de toda la literatura*. En el real monasterio del Escorial existen tambien dos ejemplares de esta misma obra, que superan en la parte material al ejemplar de Toledo; pero este tiene la inapreciable circunstancia de que las apostillas ó notas que se ven de cuando en cuando al márgen están escritas por mano de su régio autor.

El año de 1788 publicó en Madrid el P. Fray Francisco de Santa Maria, de la órden de San Jerónimo, un tratado de música y composicion, cuyo título es *Dialectos músicos*. En la introduccion de esta obra hace una pequeña reseña de la historia musical, y entre otras cosas, dice: «En nuestra España, como dice el autor de la paleografía española, fóllo 84, letra H, la música de los godos, cuya noticia leemos en San Isidoro, dura aun en los libros del oficio muzárabe; pero todavia nos es desconocido el valor de sus notas. La música eclesiástica galicana, desde el siglo XI se conserva en muchos códigos sin claves ni rayas, los mas antiguos con ellas, los que lo son menos, y todos ellos con las notas inventadas á principios del mismo siglo por Guido Arellino, que son las mismas del canto llano de hoy.» Mas adelante dice: «Se usó tambien el canto llano con una sola raya en los siglos X, XI y XII, y aunque se dice que el color de la raya servia de clave, no es así, porque se hallan testimonios en el monasterio de Santo Domingo de Silos, que los he visto yo y que aseguran lo contrario. Despues se usó la música con mas rayas, y se cree que el color de una de ellas tenia entonces la misma fuerza que ahora la clave.»

En la historia universal de Nuestra Señora de Guadalupe, que publicó el año de 1745 fray Francisco de San José, monje de dicho monasterio, hace mencion de Fr. Melchor de Montemayor, que fué uno de los mejores maestros de capilla del siglo XVII. Este gran compositor tomó el hábito á una edad avanzada, y era conocido en el siglo en que vivió por el nombre del *maestro Cabello*. Se guardaban en Guadalupe cuatro tomos en fóllo que contenian sus obras, y se conservaban con gran aprecio en el archivo musical del mismo monasterio. Se cree que estos libros hayan desaparecido.

En el año 1775 parece pidió el famoso pa-

dre Martini, de Bolonia, al P. Soler, organista que fué y maestro de capilla del monasterio del Escorial, una copia del *Micrologo* de Guido, cuya obra, escrita por la misma mano de su autor, se conservaba en la biblioteca de dicho maestro de capilla. Habiendo sido remitida dicha copia á Bolonia por conducto del maestro Fossi, director que era entonces de las óperas de los reales sitios y discípulo de Martini, y habiéndose hecho despues de aquella época cuantas diligencias han sido posibles para hallar este manuscrito, el mas precioso tal vez de cuantos existan en Europa, no ha podido ser hallado, suponiéndose haya desaparecido cuando la invasion francesa.

En el duodécimo tomo del *Memorial literario instructivo y curioso de Madrid*, año de 1787, se hallan las siguientes noticias acerca de la *tonadilla* española:

«Las tonadillas, por lo menos desde principios del siglo XVIII, eran un *cuatro*, que antes de la comedia cantaban todas las mujeres, desde la graciosa abajo, vestidas de cómic, á lo que llaman *tono*. Al fin del segundo intermedio cantaban otra, compuesta de coplas sueltas de cuatro versos, sin sistema ni conexión; pero alegres ó con agudeza y gracia. La graciosa cantaba la primera copla, las demás lo hacian alternativamente, y por último, cantaban todas juntas. Despues se cantaron ya á *duo*, y mas despues á *cuatro*. A este género de tonadas le llamaban *baile de bajo*, porque acompañaban á las voces una guitarra y un violon.»

«Por los años de 1740 ya se añadió á cada copla un estribillo gracioso de otros cuatro versos, imitando algun sonsoneto ó voces nuevas de chistes, como se observa en las piezas de este género, intituladas: *El galapaguito*, *La enfermedad de Plasencia*, *El reloj de San Fermín*, *El herradorcito*, etc. Los compositores de estas piezas eran D. Francisco Coradini, D. José Nebra, D. Manuel Ferreira y D. Antonio Guerrero.

«En el año 1745 vino á la compañía de Parra, que hoy es de Manuel Martínez, un actor músico, llamado Josef Molina, el cual ayudándose con su guitarra avivaba estos juguetes: entre ellos fué célebre el de *Entra-moro*, que compuso en el año 1746, y cantó en los autos sacramentales, añadiendo por

•estribillo al fin de cada copla, de este modo:

Entra moro, sale moro, tiriraina
El salerito, la cincha y la alabarda
Y el berrico para traer agua.

•Alborotó tanto esta simpleza, que no había persona en la corte que no la cantase, lo cual dió al espresado Molina el apodo de *Entramoro*, que no perdió hasta su muerte, por mas que procuró desterrarle con una tonadilla, intitulada *Yo no soy Entramoro*.

En el año de 1757 D. Luis Mison abrió nuevo camino á las canciones del teatro, y para una funcion del Corpus presentó una nueva composicion á *duo*, que fué el modelo ó principio de las que ahora se llaman tonadillas: el argumento de ella eran los amores de una mesonera y un jitano, que empezaba:

Ya viene Jucepillo
á la posada.

La cantaron Teresa Garrido y Catalina Pacheco, llamada la *Cutuja*, y agradó tanto la invencion, que el mismo año por la Navidad compuso una á *duo*, denominada *Los Pillos*, que cantaron Diego Coronado y Juan Ladvenant, y otras tres, que cantaron las dichas Teresa, Catalina y Maria Hidalgo, y desde entonces siguieron componiendo tonadillas el mismo D. Luis Mison, D. Manuel Plá y D. Antonio Guerrero.

En el año 1760 llegó á esta corte D. Pablo Esteve, y en el siguiente dió al teatro su primera tonadilla á *duo*, que empezaba: *Fortunita, Fortunita no me persigas cruel*. Las tonadillas en este tiempo se cantaban solamente en las funciones de teatro ó en las de música, para las que se llamaba orquesta, cantándose dos en cada intermedio, por lo mucho que gustaban; en las otras se cantaban los *bailes de bajo*, hasta el año de 1765 en que, poniéndose orquestas diarias, se redujo á una tonadilla al fin de cada intermedio.

Los músicos, compositores y de acompañamiento que florecieron hasta el año 1760, fueron: Luis Roller, bajo, y D. Manuel Ferreira, guitarrista de la compañía de Parra, que hoy es de Manuel Martínez; D. Antonio Palomino, D. Juan Manuel (que despues fué comico), bajos, y D. Antonio Guerrero, guitarrista de la compañía de Manuel Guerrero, que hoy es de Eusebio Rivera.

Las mas sobresalientes cantoras de aquel tiempo, fueron: Teresa Garrido, la primera que cantó tonadillas á solo á la guitarra, de carácter joco-sério; Catalina Pacheco, llamada la *Cutuja*, de carácter sério y particular en espresar la letra y afectos; Rosalia Guerrero, particular en todo género de piezas bufas; Maria Ladvenant, general en lo sério y jocoso y singular en los afectos espresivos; Maria Antonia Guzman, de medio carácter, y particular en las payas y viejas; Maria la Chica, llamada la Granadina, de carácter jocoso y tan singular en los remedos, que hasta ahora no ha habido quien la iguale; Mariana Alcázar, particular en lo jocoso y majas ordinarias; Teresa Segura, de carácter sério; Maria Mayor Ordoñez, de carácter sério y muy singular en las árias; Juana Garro, particular en las jitanas, y Joaquina Moro en las viejas.

Los actores que cantaron con mas primor en el mismo tiempo, fueron: Manuel Guerrero, que fué el primero que empezó á cantar en Madrid en el carácter sério; Juan Ladvenant, de medio carácter, y singular en imitar á los franceses; José Molina, llamado el *Entramoro*, de carácter jocoso y muy particular en imitar á los arrieros, andaluces y payos; Diego Coronado, muy singular en lo jocoso, y el primero que cantó en las zarzuelas y tonadillas modernas; Ambrosio Fuentes, singular para las zarzuelas; Juan Manuel, para el medio carácter, y Cristóbal Soriano lo mismo, y singular en imitar á los franceses.

Todas las tonadillas que se han cantado hasta aquí se pueden dividir de dos modos, ó á solo y de interlocutores á *duo*, tres, cuatro, etc., ó segun los asuntos que se cantaban ó se imitaban, y los adornos que se agregaban. Las imitaciones eran pinturas de amores, ya de majos y majas, arrieros, carreteros, jitanos, ya de personas de otra clase, que llamaban *ustias*, y ya pastorelas ó amores pastoriles, cazas, pescas; ya remedando chascos y dichos y otros pasajes de vendedoras de avellanas, naranjas, castañas y otras frutas; y esto último gustó tanto algun tiempo, que las cantarinas embelesaban á los espectadores por la gracia de los chascos, ó de los dichos propios de la plebe, remedados con viveza y energia. Los adornos que se agregaban eran varios estribillos, como el caballo, el cerengue, el manguendoy, las tiranas, las seguidillas, etc.

El primer modo ó solo puede reducirse á la poesía lírica, y si contiene sátira como es frecuente á la satírica; si es con interlocutores á la dramática; en aquel se imitan las costumbres, en este las acciones y las costumbres, formando una pieza pequeña dramático-musical, con su introducción, fábula, episodio, y solución, á que suele agregarse un final de seguidillas, caballo, tirana, etc., como hemos dicho, y de que hablaremos en otra ocasión mas particularmente. De poco tiempo á esta parte se ha introducido la sátira, sobre que tambien nos estenderemos otra vez. Nos parece muy bien entre las tonadillas satíricas las muy disfrazadas y artificiosas, como son las alegóricas, en que se personalizan las pasiones ó las virtudes y vicios. En este mes se ha ejecutado de este género la siguiente: *La verdad enferma y médicos de moda*. Personas: La verdad.—La voluntad.—La memoria.—Dos médicos.

Aunque desde muy antiguo aparecen documentos que prueban la afición de los españoles á la música y los adelantos que en ella hicieron, no hay duda que con motivo del casamiento de Felipe el Hermoso, conde de Flandes, con doña Juana, llamada la *Loca*, efectuado á fines del siglo XV, recibió el arte un nuevo impulso. Los músicos flamencos, que en aquella época eran los mas hábiles de Europa, se comunicaron frecuentemente con los artistas españoles, y de este roce resultaron ventajas para el arte músico. Sin embargo, quien le dió mas impulso fué el emperador Carlos V, el cual, nacido y educado en Flandes, habia adquirido conocimientos musicales nada comunes en los principios de aquella época. Este monarca, segun afirma Bonet, llegó á ser compositor, organista y clavicordista. Luego que adquirió la corona de España, se dedicó á arreglar la real capilla de música, y llevado de su celo religioso y de su afición al arte, fundó para ella un gran número de capellanías, á las que fueron promovidos los mas sobresalientes profesores españoles.

En aquellos tiempos se acostumbraba nombrar para maestro de la real capilla á los catedráticos de música de Salamanca que mas habian brillado por sus conocimientos en el arte. Dicha cátedra, que segun el abate Salinas existia por lo menos desde el siglo XIII, habia sido ocupada siempre por los mejores

maestros españoles, y fué costumbre pasar de ella al magisterio de la real capilla hasta el reinado de Carlos II. Solo una escepcion se hizo de esta regla en el reinado de Felipe II á favor del maestro D. Felipe Rogier, que aquel monarca hizo venir de Flandes. Este profesor fué muy estimado del rey, y entre sus composiciones se halla una misa, compuesta de una manera singular. El género es el mismo de Palestrina; pero el tenor va cantando desde los *Kiries* hasta el *Agnus* una frase de notas largas, con la letra siguiente: *Filipus secundum rex Hispaniae*. Esta misa se halla en el archivo musical de Alcalá de Henares. Fuera de esta escepcion en favor de Rogier, sirvió siempre de escala para el magisterio de la real capilla la cátedra de Salamanca.

Carlos V tuvo, pues, en mucha estima á los catedráticos de música de la universidad de Salamanca, proveyendo en ellos las vacantes de maestro de su real capilla. No solo se contentó con arreglar la capilla, sino que organizó tambien la música de su real cámara, admitiendo para ella un gran número de profesores de reconocido mérito. Entre ellos se contaba D. Jorge de Montemayor, autor de *Diana*, á quien estimaba mucho el emperador y lo llevaba siempre á su lado, porque además de ser buen poeta y cantor, era al mismo tiempo soldado distinguido. Dió tambien muestras de gran aprecio al profesor D. Jorge Palot, que era *clarinero* de su real cámara.

El Ilmo. Sr. Sandoval, obispo de Pamplona y cronista, en la historia del emperador Carlos V, tomo II, al referir lo que este monarca hacia en el monasterio de Yuste, dice en la pág. 615:— «Y entendia la música, y sentia, y quitaba de ella, que muchas veces le escuchaban frailes detrás de la puerta que salia de su aposento al altar mayor, y le veian llevando el compás y cantar á consonancia con los que cantaban en coro, y si alguno se erraba, decia: «¡O hi de puta, bermejo, que aquel erró: ú otro nombre semejante. Presentóle un maestro de capilla de Sevilla, que yo conocí, que se decia Guerrero, un libro de motetes que él habia compuesto, y de misas, y mandó que cantasen una misa por él; acabada la misa envió á llamar al confesor, y dijole: «¡O hi de puta, que sotil ladrón es ese Guerrero, que tal paso de fulano, y tal de zutano hurtó; de que queda-

•ron admirados todos los cantores, que ellos
•no lo habian entendido, hasta que des-
•pues lo vieron.»

El poco cuidado que ha habido en España por conservar los documentos mas antiguos del arte musical, ha sido causa de que algunos escritores extranjeros hayan supuesto que hasta los tiempos de Carlos V no se conoció en nuestra nacion el arte de escribir para varias voces simultáneas. Este es un grave error, puesto que antes que viniera á España el citado emperador, no solo habia capillas musicales en algunas iglesias, sino que tambien las tenian varios individuos de la grandeza española. Los bailes de los seises en Sevilla, y las funciones que se hacian en Leon á la virgen de las *Cantaderas*, son mucho mas antiguos que la venida de Carlos V. Martínez Viscargui publicó su tratado de *música, canto llano y contrapunto* antes de esa época. En el siglo anterior habia ido de España á Italia, con el objeto, no de aprender, sino de enseñar, el famoso Ramos de Pareja, por cuyos escritos se sabe que habia en su tiempo otros varios maestros de nombradía, entre ellos Juan del Monte, con quien él habia aprendido, y Osmeno, que habia sido contrario á sus doctrinas musicales.

Antes que viniera á España el emperador Carlos V, tenia capilla de música el tercer duque del Infantado en la ciudad de Guadalajara, como lo prueba un libro de principios del siglo XVI, cuyo título es: *Noticia sobre los usos de la casa de D. Diego Hurtado de Mendoza, tercer duque del Infantado*. En este libro se dice: «que tenia capilla de cantores, menestres, órgano y otros instrumentos músicos, concernientes al oficio divino.» Y en otro lugar se lee: «y todos los dias de fiesta se cantaba una misa á canto de órgano.» Llamaban en aquella época *menestres* á los que tañian las chirimías, el bajoncillo y el bajon, cuyos instrumentos reforzaban á las cuatro voces; la chirimía primera reforzaba al tiple, la segunda al contralto, el bajoncillo al tenor y el bajon al bajo. Por canto de órgano se comprendia lo que hoy entendemos por música, para distinguirlo del canto llano.

En todo el siglo XVI hubo varios grandes de España que se distinguieron por sus conocimientos en el arte musical. Existe una cancion manuscrita de aquella época, con el

título de *Tonada del duque de Gandía don Francisco de Borja*. La música de esta composicion no deja de tener mérito, atendido el estado en que se hallaba el arte en aquella época, aunque su poesia se presta poco á la inspiracion; pues dice así:

Estríbillo.

¡Ay! qué cansera.
déjeme usted,
tanta pregunta,
tanto querer,
tanta fleza,
tanta merced,
¡Ay! qué cansera,
déjeme usted.

Copla.

I.

¿Quién le ha obligado
á querer bien
á una crueldad
sin mas aquel?
Mas ya aparece
vá á responder
que en su cuidado
hay un por qué.
¡Ay! qué cansera,
déjeme usted, etc.

Desde el siglo XVI por lo menos se introdujeron en muchas iglesias de España los instrumentos músicos, además del órgano, que ya existia desde muy antiguo. Los primeros que aparecieron fueron las chirimías, bajoncillos y bajones. Estos instrumentos no hacian en aquella época mas que reforzar las cuatro voces. Además de esto habia algunos casos en que los instrumentistas solos, conocidos entonces con el nombre de *menestres*, tañian ciertas tocatas á *fabordon*. Daban este nombre á ciertas cláusulas armónicas que se ejecutaban *ad libitum*, bordando cada uno su parte como mejor le parecia. Para formarse una idea de lo que aquello podria ser, basta fijar la atencion en las respuestas *Amen* etc., que se cantan aun todavia en ese género en casi todas las catedrales. Dónde lucian sus habilidades los *menestres* era principalmente en las procesiones, estaciones y tercias. En Sevilla se ha conservado la costumbre, á lo menos hasta el año 1837, de tañer en la torre de la catedral los oboes y bajones ciertas tocatas

á *fabordon*, las cuales alternaban con los repiques de campanas. Este acto singular se practicaba únicamente en la noche de San Pedro.

A mitad del siglo XVI se hace ya mención en la música religiosa de algunos otros instrumentos, como violas, violones y sacabuches. Como que en esta época se comenzó ya á componer á dos coros, las chirimías y bajones reforzaban el primer coro, mientras las violas, violines y sacabuches, reforzaban el segundo. Otro instrumento, introducido en las iglesias de España desde muy antiguo, es el arpa. No se sabe á punto fijo la época de su introducción en las iglesias españolas; pero se cree fuese contemporáneo de las chirimías, ó tal vez mas antiguo que estas, y el primero quizá que se consagró al culto religioso despues del órgano. En muchas catedrales, y tambien en la capilla real, habia plaza de arpista, cuya obligacion era acompañar cuando el rito prohibia el uso del órgano y tocar en los ofertorios, etc., de las misas feriales y de difuntos.

A principios del siglo XVII fué cuando los maestros de capilla españoles comenzaron ya á escribir algunos *solos* y trozos *obligados* para ciertos instrumentos. El maestro Oliac, en una lamentación correspondiente á la *feria quinta*, puso el párrafo *plorans ploravit* precedido y acompañado de un obligado de arpas y bajoncillos.

Los violines se introdujeron en las iglesias de España á principios del siglo XVIII, ó á fines del anterior, y parece que el primero que los usó fué D. Sebastian Duron, que era en aquella época maestro de la real capilla de S. M. Como que los violines habian sido introducidos antes en el teatro que en la iglesia resultó gran dificultad y oposicion para introducirlos en el culto divino, en razon á ser consideradas como instrumentos profanos. Esta oposicion fué tan tenaz que en algunas partes ha durado hasta principio del presente siglo.

Al introducirse los violines en la iglesia desaparecieron á poco las violas, notándose que todas las obras que se hallan en los archivos de las catedrales pertenecientes á aquella época, no tienen la parte de viola, y que cuando este instrumento volvió á asociarse con los violines, fué para hacer el triste papel de duplicar el bajo á la octava superior.

Los violines eran los instrumentos de cuerda mas importantes, tanto en el género profano como en el religioso, antes de que se usasen las violas. Las habia que se tocaban con arco, y otras que se tocaban pulsándolas con los dedos; las unas se llamaban *violas de arco* y las otras *violas de mano*. Entre las de *mano* se contaba la *rigola*, que despues se llamó *vihuela*, y hoy se llama *guitarra*.

Entre las cosas notables que se hallan en algunas obras religiosas respecto á instrumentación, merece citarse un invitorio de difuntos, compuesto á fines del siglo XVII por el maestro D. Sebastian Duron. Dicha obra tiene cinco coros, repartidos del modo siguiente: en el primero hay una voz de tiple acompañada de dos flautas, formando estas tres partes con el bajo continuo un cuatro; el segundo se compone de un contralto y dos violines, que con el mismo *bajo continuo* forman la armonía á cuatro; el tercero consta de un tenor, dos clarines y el bajo continuo; el cuarto se compone de voces solas tiples, contralto, tenor y bajo; y el quinto igualmente de las mismas cuatro voces. Estos cinco coros dialogan entre sí, reuniéndose de vez en cuando, ya dos, ya tres, ya cuatro, y algunas veces todos ellos. Por la disposición de esta obra, se vé que á fines del siglo XVII, ó á principios del XVIII, se habian introducido ya en las iglesias de España las flautas y los clarines. El instrumento de que no se hace mención hasta los tiempos modernos, es el contrabajo; pero se cree que este se comprendia antiguamente bajo el nombre de violon, lo mismo que el violoncello. Prueba de esto es, que se hallan en las catedrales algunas obras, que sin embargo de no tener mas que bajo continuo de acompañamiento, se lee en sus cubiertas *con acompañamiento de violones*, habiendo llegado hasta nosotros el uso de ejecutarse dichos acompañamientos con el violoncello y contrabajo.

Acercá del uso de los instrumentos en la música profana, parece no ha quedado obra alguna de rara antigüedad, pues las que existen no pasan del siglo XVIII. Se hallan en varias leyendas ciertas relaciones sobre la recepción que hacian las corporaciones municipales á los reyes, especialmente en la época de Felipe II, en la que se dice que *precedian al ayuntamiento muchos menestres tañendo chirimías, bajones, dulzainas, clarines, saca-*

buches y atabales; pero no se sabe nada exacto sobre lo que serian las obras ejecutadas por esta clase de orquesta, ni sobre aquellas en que estos instrumentos se reunian con los de cuerda, tanto de mano como de arco.

En el siglo XVI era el género religioso el que casi exclusivamente se cultivaba en Europa, y por consiguiente en España. Las publicaciones musicales de aquella época, de las que se conservan varias en el real monasterio del Escorial, dan una prueba de que así fuese. Las diferentes colecciones de piezas que ellas contienen, y que fueron publicadas por guitarristas, se componen de motetes, salmos y trozos de misa, si son para cantadas, y de *tientos, composturas, galas y gallardas* si son para tañidas. En fin, en aquella época dominaba la música religiosa, no solo en la iglesia, sino tambien en los salones y en el teatro, sucediendo al contrario de lo que sucede en nuestra época, en la que reina la música teatral, no solo en el teatro, sino tambien en los salones, y lo que es peor todavía, en las iglesias.

Habiendo empezado á desarrollarse en Italia á principios del siglo XVII el espectáculo llamado *ópera*, debió esperarse que en España se cultivase tambien este género, en razon á que en el siglo anterior habian tenido lugar en nuestro país algunas representaciones dramático-musicales, aunque se ignora si tales representaciones contenian algo de lo que despues apareció en el extranjero como invencion nueva. Pero la causa que debió oponerse á esto, fué sin duda el carácter devoto de Felipe III, que lejos de coadyuvar al progreso de la música profana, fué contrario á todo lo que no correspondia á la religiosa. Sin embargo de esto, se vé por varias citas de poetas y escritores de aquella época, que la música profana del género de salon ó de cámara era cultivada ventajosamente en España. El maestro Vicente Espinel habla de varias señoras y caballeros que por aquel entonces se distinguieron en el canto y en el tañido, amenizando con su habilidad diferentes reuniones y tertulias. Dice el mismo, que doña Bernardina Clavijo, hija de don Bernardo Clavijo, catedrático de música que fué en Salamanca, y despues maestro de la real capilla, era *monstruo* de naturaleza en el manejo del arpa y del clavé. Dice en otra parte que el licenciado Gaspar Tor-

res hacia *gallardisimos pasajes de garganta*.

Lope de Vega, despues de enumerar un gran número de dichos profesores, dice que en aquella época admiraba la corte tres Isabels, damas de la primera distincion, todas de tan dulce y agradable voz, y tan diestras en el arte del canto y de tañer el arpa, que *podian competir con las tres gracias*. En los escritos de este poeta y en otros de su mismo tiempo se hallan elogiados los nombres de doña Inés de Mendoza, natural de Toledo, admirable, tanto en el canto como en el tañido del arpa, diciéndose tambien de ella que podia competir con D. Francisco Huete, el mas diestro arpista de su tiempo; doña Ana de Zuazu, que *encantaba cuando cantaba y hablaba*; doña Maria de los Cobos, que *podia mover las piedras otra vez en Tebas*; D. Juan y don Nicolás Peraza hermanos, que cada uno de ellos tuvo tres hijos, distinguiéndose todos en el arte musical. Dicen que con solo esta familia se formaba una orquesta, pues habia en ella uno que tañia el clavicordio, otro el arpa, otro el archilaud, otro el laud, otro el violon, otro la guitarra, y otro la bandurria. Tambien se hace mencion de D. Jerónimo Isasi, clavicordista de quien se decia: *vive por la tecla insigne*; de D. Francisco Rico y D. Manuel Cortés, ambos excelentes compositores de música profana; de D. Pedro Palomares, que en la guitarra de cinco órdenes *tuvo gracia del cielo*; de D. Jerónimo de Ayanza, compositor de música profana y gran cantante, de quien se decia *tenia en el arte gran de ingenio y fuerza*, y de D. Cristóbal Matias Madrid, que *en cantar y en llorar fué un ángel-hombre*. Dicen esto, porque despues de haber sido el embeleso de la corte de Felipe II y Felipe III por su gran pericia en el canto, tomó el hábito de religioso en el convento de Agustinos Recoletos de Madrid, en compañía de otro amigo suyo D. Cristóbal Galan, profesor tambien distinguido. Ambos siguieron el ejemplo de D. Salvador Luis, famoso cantor de la real cámara de Felipe II, que habiendo pasado á Valencia, donde fué el Orfeo del virey y de toda la nobleza, distinguiéndose al mismo tiempo por sus aventuras y galanteos, concluyó por hacerse carlujo.

En esta época se hace tambien mencion de varios caballeros de la nobleza, que se distinguieron en el arte musical. Entre sus nombres se hallan principalmente el del

marqués de Cabrera y el de D. Alejandro Giron y Pacheco. Ambos compusieron varias obras, que alcanzaron gran estima. Del primero existe una canción, cuyo título es: *Tonada á Santa Teresa de Jesús, compuesta por el marqués de Cabrera, año 1622*, y cuya letra es de este modo:

Estribillo.

Fuego, mortales, fuego,
piedad, favor, socorro,
clemencia, cielos,
que en Teresa una flecha divina
ha hecho que á ser esfera llegue
lo que fué incendio.
Clemencia, cielos,
pues ya en su pecho
lo que empezó centella
ya es elemento:
piedad, favor, socorro,
clemencia, cielos.

Copla.

I.

Piedad, cielos soberanos,
pronuncia Teresa ardiendo,
que á tanto tropel de glorias
no es capaz el pensamiento.
Fuego, mortales, etc.

También existe otra canción de la misma época, compuesta por D. Alejandro Giron, con el título de *Tonada á San Juan Bautista*, y cuya letra dice así:

Estribillo.

Rapaz agraciado,
galan pulidito,
óigame diga,
qué gracia que tiene
qué lucido galan.
Válgate Junio
por día festivo,
y qué regocijo
nos causa al nacer
este hermoso Juanito.

Copla.

I.

De este montecito que hoy nace
canto la gala,

y diciendo que Juan es su nombre
galan pulidito
digo su gracia.
Rapaz agraciado etc.

Estas canciones son dignas de estudiarse, porque por ellas se puede ver cómo se fué formando la música verdaderamente profana partiendo de la religiosa. En ellas se ve todavía el gusto dominante de dar gran interés á la armonía, cuidándose poco de la elegancia de la melodía. Sin embargo de esto, se encuentra en ellas cierto carácter de la música española, tanto en el giro de la armonía como en el frecuente uso de las sincopas en la melodía, que es el distintivo de muchos de nuestros cantares populares.

Poquísimos son los documentos que restan de la música profana de los siglos XVI y XVII, y si no fuera por los tratados y métodos de guitarra que se publicaron en aquellos tiempos, tal vez no se encontraría pieza alguna por donde se pudiera conocer el estado del arte profano en aquellas épocas. Estos tratados contienen, además de un gran número de piezas de música religiosa, que formaban siempre el fondo de esta clase de publicaciones, varios aires de danzas y algunas canciones, que son de grande interés para la historia del arte. Todas estas obras están en cifra, designándose en cada una de las cuerdas de la guitarra, por medio de números, los trastes que se han de pisar. Cuando la pieza es para tañida y cantada usan también los números y trastes cuyos sonidos debe hacer la voz; pero notados con tinta encarnada para distinguirlos de los del acompañamiento. Fueron en gran número las publicaciones de esta clase en dicha época. Las que menciona Nicolás Antonio en su bibliografía, que contiene las obras impresas en España desde 1500 á 1688, son: de Diego Pisador, *Música de vihuela*, año de 1552, en Salamanca; de Francisco Corbera, *Guitarra española*, obra dedicada á Felipe IV; de Enrique de Valderrábanos, *Música de vihuela*, año de 1547, en Peñaranda; de Juan Carlos, *Guitarra española*, año de 1626, en Lérida; de Luis Milan, *Vihuela*, año de 1534 en Valencia; de Luis Narvaez, *Del fin de música, para vihuela*, año de 1530, en Valladolid; de Luis Venega de Hinestrosa, *Cifra, tecla y vihuela*, año de 1557, en Alcalá de Henares; Miguel Fuentlana, *Orfénica lira*, año de 1554,

en Sevilla, y de Nicolás N. (portugués), *Modo para tañer la guitarra*, año de 1640.

Además de estos tratados de los guitarristas españoles que menciona Nicolás Antonio, se cree debieron haberse impreso otros varios, de que no tuvo noticia este bibliófilo, lo que no es de extrañar, en vista de que el arte musical era enteramente ajeno á sus conocimientos. Así no cita varios autores de diferentes tratados de música que se dieron á la prensa por aquella época, como son los de Lorente, Baltasar Ruiz, Bachiller Tapia, Cristóbal Reina, Silva, Villafranca, Tarazona, Diego Fernandez, Pedro Fernandez Buch y Soto de Puebla, que escribieron en el siglo XVI.

Es seguramente sensible que no se hayan conservado en alguna biblioteca todas las obras musicales publicadas en España, especialmente las que no corresponden al género sagrado. Las que pertenecen á este se conservan en su mayor parte en las catedrales; pero las del género profano son rarísimas y solo se encuentran por casualidad entre libros antiguos de desecho. En la biblioteca del Escorial deberían hallarse todas; pero hasta ahora solo se sabe existen en ella la *Orfénica Lyra de Miguel Fuenllana*, impresa en Sevilla año de 1554; el tratado de Diego Pisador, publicado el mismo año, y el de Alfonso Mudarra en 1546.

La *Orfénica Lyra* de Fuenllana está dedicada al muy alto y poderoso señor D. Felipe, príncipe de España, Rey de Inglaterra y de Nápoles, etc. Por el contexto de esta dedicatoria se vé que el autor era ciego, como lo fueron nuestros famosos Salinas y Nasarre. Dicha dedicatoria dice así: «Sentencia es scripta en el libro de Job que el hombre nasce mas para experimentar la aspereza de los trabajos que para vivir sepultado en la ociosidad. Pues queriendo yo conforme á esta doctrina seguir lo uno y huir lo otro, elegí entre las artes la mas proporcionada á mi inclinacion, que es la música, en cuyo ejercicio con continuo estudio he gastado la mayor parte de mi vida. Y puesto que á la bondad divina, por oculto juicio suyo, le plugo desde mi infancia privarme de la luz corporal, no permitió su grandeza que mis trabajos quedasen sin fructo, pues en esta parte quiso comunicarme este talento. El cual por ser don suyo y dado de su liberalidad, me pareció que debia no tenerlo escondido, pues

podia con él aprovechar á los que se precian de tan virtuoso ejercicio, sacando á luz esta obra primicias de mis trabajos. La cual me pareció dedicarla y ofrecerla á V. M., para que con tan crecido favor estuviese como en trono segura de toda emulacion. Y así suplico á V. M. la reciba y favorezca, mirando mas al animo con que se ofrece que al ser que á la obra yo pueda dar.»

Esta obra es uno de los documentos musicales mas interesantes del siglo XVI, respecto al estado del arte en aquella época. Contiene ciento setenta y tres piezas; una mitad de ellas son composiciones del mismo Fuenllana con el nombre de *fantasías*, sobre temas sacados de las producciones mas notables de los mejores compositores de aquel siglo, ya religiosos, ya profanos, y la otra mitad es una coleccion selecta de los mejores trozos de esas mismas obras. Los autores que se mencionan, y cuyas composiciones contiene, son flamencos y españoles en su mayor parte, lo que confirma la opinion de los que creen que estos dos pueblos fueron en música los *maestros de los italianos*, los cuales á su vez tomaron el cetro del arte desde la segunda mitad del siglo XVI, sosteniéndolo con gloria hasta nuestros tiempos, en que se nota una notable decadencia en aquel pais, que parece vá á traspasar en breve el dominio del arte á alguno de sus vecinos. El fondo de esta publicacion, como el de todas las de aquellos tiempos, lo forman piezas de música religiosa. Los autores extranjeros que figuran en dichas piezas son, *Lamus, Verdelot, Arcadet y Confesta*, de quienes hay varios *strambotes* en francés y en italiano. Las piezas que contiene de autores españoles y en lengua castellana son *sonetos, madrigales, villanesecas, villancicos, romances y ensaladas*. Los autores de estas piezas son Francisco Guerrero, su hermano Pedro Guerrero, Juan Vazquez, Fr. Mateo Flecha, Bernal, Ravaneda y Fuenllana.

Todas las obras que contiene la *Orfénica Lyra* están escritas en cifra; pero es necesario tener presente que no en todos los tratados de esta especie publicados en aquella época se observaban las mismas reglas respecto á dicha clase de escritura musical. Así es que en cada uno de ellos se ponen al principio los conocimientos necesarios para la buena inteligencia de las materias que con-

tienen. Unos escriben para vihuela de cinco cuerdas, que entonces llamaban *órdenes*, y otros para la de seis. Unos cuentan la primera línea de arriba como representante de la cuerda primera ó *prima*, y otros como quinta ó sexta. También difieren algunas veces en el modo de templar la vihuela. Generalmente están por cuartas, esceptuando de la tercera á la cuarta cuerda, en que hay una tercera mayor, al contrario de lo que hoy se practica, pues la tercera mayor solo se halla entre la segunda y tercera de la actual guitarra. Para reducir, pues, á notación ordinaria las obras contenidas en los mencionados tratados, es necesario antes instruirse en las reglas generales que los autores de ellos observaban, y en las particulares que cada uno adoptaba según le parecía mas conveniente. En lo que todos convienen es en el modo de designar los valores de las figuras. Estas las indican colocándolas sobre el conjunto de las cinco ó seis líneas que representan las cuerdas de la guitarra. Cuando no colocan figura alguna, entiéndese que sigue la anterior.

Por esta obra se vé que en aquella época estaba en España muy adelantado el arte de tocar la guitarra, haciéndose uso al mismo tiempo de casi todos los medios de expresión que hoy usamos. En ella se habla del *redoble* ó *dedillo*, que es la percusión rápida de una misma nota; de las *glosas* y *pasos de ejecución*, que es la agilidad; del *extrasino*, que es el modo de hacer varias notas con una sola percusión, y que hoy llamamos *ligado*; del *alado*, que hoy decimos *mordente*; del temblor, que lo producen tanto los guitarristas como violinistas por medio del movimiento de la mano izquierda, teniendo fijo el dedo, y por último, del *trino*. En algunas piezas de canto pone una advertencia, que dice, *aquí podrá el cantor hacer garganta*, lo cual prueba también que en aquellos tiempos se tomaban cierta libertad los cantantes, tanto en adornar el canto como en retener el compás.

Entre los romances, aires ó canciones con nombres algun tanto raros y originales que estuvieron en uso en España en el siglo XVI, son dignas de notarse ciertas composiciones llamadas *ensaladas*, y atribuidas en su mayor parte á un tal Flecha. Supónese que este autor sea el famoso Fr. Mateo Flecha, maestro de capilla que fué del emperador Car-

los V, y cuyo sobrino publicó en Praga una colección de *ensaladas*, compuestas por su tío. Daban el nombre de *ensaladas* á unas canciones largas, en las que se mezclaban diferentes géneros como el religioso y profano; diversos idiomas ó dialectos, como el francés, italiano y español, el catalán, vascongado, gallego y portugués, ó bien se usaba el lenguaje de los marineros, el de los payos, etc. A continuación ponemos un trozo de una singular *ensalada* de Flecha, para que se pueda formar una idea de lo que eran estas canciones. Dice así:

Bomba, bomba y agua fuera,
vayan los cargos al mar,
que nos vamos á anegar
do remedio no se espera.
Al escota socorred;
Vosotros id al timón;
¡qué espacio! corred, corred;
¡no veis nuestra perdición?
Esas gúminas cortad,
para que amaine la vela:
hácia acá contrapesad;
¡oh! que la nave se asuela:
mandad calafatear,
que quizá habrá remedio.
¿Qué haremos, pues, compañeros,
si aprovechará nadar?
No porque está tan bravo el mar
que todos pereceremos:
pipas y tablas tomemos,
mas, ¡triste de mí! ¿qué haré?
no sé nadar; moriré.
Virgen madre, yo prometo
rezar continuo tus horas.
Si Juancho escápas yermo moras
Montserratate luego melo.
Yo triste, también prometo
en saliendo de este lago
ir descalzo hasta Santiago.
Yo ainda Jerusalem
¡Oh virgen de Guadalupe!
¡San Ginés, socorrednos;
San Telmo, santo bendito!
Socorro veo y bonanza:
nave viene en que escapemos;
socorred, no haya tardanza;
ya se acerca aquel batel;
¡oh qué ventura he tenido,
pues que puedo entrar en él.
Gracias agamus Domino

*Deo nostro. Dignum
et iustum est, etc.*

Son bien pocas en verdad las noticias que se tienen de los distinguidos maestros y cantantes que produjo España en el siglo XVI. En la biografía universal de músicos célebres de Fétis, se hallan una porción de noticias sobre D. Cristóbal Morales, D. Tomás Luis de Victoria, D. Francisco Guerrero, D. Francisco Salinas, y algunas que otras, aunque muy escasas, acerca de D. Bartolomé Escobedo, don Diego Ortiz, D. Fernando de las Infantas, fray Mateo Flecha, D. Diego Robledo y alguno que otro. Sin embargo, un gran número de maestros, cantantes y organistas españoles no se incluyen en la citada biografía, los cuales se sabe que existieron, ya por que se ven mencionados en algunas obras, ya por piezas que se han conservado de algunos de ellos.

Segun los testimonios de los escritores italianos Antimo Liberati, Vicente Galilei y Juan Bautista Doni, fueron célebres en Roma, entre otros varios profesores españoles que nombraremos más adelante, Francisco Solo de Langa, Pedro Heredia, Antonio Calasanz, Francisco Palavera, Antonio de Toro, Pedro Ordoñez, Juan Sanchez de Tineo, Francisco Bustamante, Miguel Paramatos, Cristóbal de Ojeda, Tomás Gomez de Palencia, Juan Paredes, Gabriel Galvez, Rafael de Mora, Silvio de España, Pedro Guerrero, Gabriel Guerrero, (llamado el *Spagnolo*), Diego Lorenzo, Francisco de Priora, Diego Vazquez de Cuenca, Bartolomé Aragonés, Gerónimo de Navarra, Pedro de Montoya y Abraham de la Cerda.

Segun Andrés Boleña, en su obra *Osservazioni per ben regolare il canto nella Capella Pontificia*, todos los cantores tiple que hubo en dicha capilla, desde tiempos remotos hasta principios del siglo XVII, fueron españoles, que ejecutaban dicha parte en *falsete*. El primer tiple italiano que entró en ella, fué Giloramo Rossini Perugini, en 1604, no sin haber sido antes vencido en pública oposicion por un español. Mas habiéndose persuadido el papa de que los españoles, por su preponderancia en la capilla pontificia, habian sido injustos contra el mencionado Rossini, fué este tambien admitido.

Solo en el siglo XVI hubo en la Capilla Pontificia veintidos profesores españoles, y

de todos estos artistas notables, no solo no se tienen noticias ningunas, sino que se ignoran hasta sus nombres. Hay otros muchos maestros distinguidos del mismo siglo, que sin embargo de no haber salido de España, no se conocen sino por citas de tal ó cual escritor que hace constar su relevante mérito, ó por algunas obras suyas que se han conservado casualmente en los archivos de las catedrales ó en las publicaciones de los guitarristas de aquella época. Tales son los siguientes: N. Vaquera, Pedro Fernandez, á quien D. Francisco Guerrero llama el maestro de los maestros españoles; Juan Vazquez, Pedro Periañez, maestro de la catedral de Santiago de Galicia; Francisco Cevallos, de la de Búrgos; Pedro Ruimonte, Andrés de Silva, N. Sepúlveda, Andrés de Torrentes, Bernardino Rivera, y N. Peñalosa, todos tres maestros de la primada iglesia de Toledo; N. Vernal, Juan Navarro y Subastian Vivanco, maestros de la santa iglesia catedral de Salamanca.

Las capillas de música se establecieron en las catedrales de España en el siglo XVI. En la primera mitad de este siglo se organizaron las de Toledo, Sevilla, Búrgos, Santiago y algunas otras, y las demás en el curso de este mismo siglo. Estas capillas no se componian en un principio mas que del maestro, del organista y de las voces de las cuatro cuerdas. Los menistriles ó los que tañian las chirimias, bajoncillos y bajones, no aparecen en las capillas hasta el siglo XVII ó fines del XVI. Antes que se instalasen las capillas, habia en muchas iglesias de España un cierto número de profesores, á quienes llamaban *cantores*, los cuales ejecutaban obras de música concertada. Entre estos cantores habia uno, á quien se denominaba primer cantor (*phonascus*), que dirigia á los demás y que probablemente era compositor. Y una prueba de que seria así, es que en la metropolitana iglesia de Santiago de Galicia, los dos primeros maestros de capilla que hubo con esta denominacion, fueron D. N. Durán, en 1526, y D. Alonso Ordoñez, en 1559, los cuales habian sido antes *cantores primeros*.

Lo mismo sucedió en la Real Capilla de Madrid. El primero á quien se le dió el título de *maestro de capilla* fué á D. Felipe Rogier, natural de la ciudad de Arras, que hoy corresponde á Francia y entonces á Flandes. En la Capilla del Real monasterio de Señoras Agus-

linas Recoletas, fundado en Madrid en tiempo de Felipe II, fué el primer maestro de capilla D. Juan Viana. En el Real monasterio de las Descalzas de Madrid, fundado por la serenísima princesa doña Juana de Austria, hermana de Felipe II, fué D. Francisco Montero (1603) el primero á quien se denominó maestro de capilla. Antes de dichos maestros, en las tres reales capillas mencionadas no se dió á ninguno mas denominacion que la de *primer cantor*.

La música profana y los espectáculos teatrales han sido en todos tiempos y en todos los pueblos el reflejo de las costumbres populares, de las cuales aquellas tomaron su origen. Los primeros y toscos ensayos que los griegos hicieron en este género, fueron las fiestas de Baco en sus vendimias; y los que tuvieron lugar en Europa en la edad media fueron debidos á la religion. Los peregrinos que en gran número iban entonces á visitar los Santos Lugares de Jerusalem, á besar los pies del Santo Padre en Roma ó á visitar tambien el famoso santuario de Santiago de Galicia, adornados todos con sus conchas, bordon y medallas, recitaban y cantaban con gran entusiasmo religioso sus plegarias, y referian en los pórticos de los templos que visitaban sus piadosas peregrinaciones. Despues vinieron los *misterios*, que eran espectáculos sagrados que se ejecutaban en las iglesias, y en España sucedieron á estos los villancicos de Navidad. No puede fijarse la época en que tuvieron principio estos villancicos; pero puede asegurarse que existian ya en el siglo XVI. No se crea por esto que en aquellos tiempos eran los villancicos de Navidad lo que son hoy dia entre nosotros. Los habia entonces de dos clases, unos cuya letra era del género y carácter de los que hoy se usan, sobre poco mas ó menos, y otros que llamaban de *Chanza*. Estos eran los que gustaban al pueblo y cautivaban mas su atencion. En ellos salian los cantores é instrumentistas disfrazados de pastores con sus correspondientes zamarras, y los niños de coro vestidos de ángeles. De esta manera ejecutaban ciertas farsas músico-religiosas, alusivas al nacimiento del Niño-Dios, que constituian unos pequeños é imperfectos melodramas.

El primer melodrama profano de que se hace mencion en la historia del arte músico español, es el que tuvo lugar en las bodas de

la reina doña Isabel de Castilla con el rey don Fernando de Aragon, el año de 1475, ejecutándose al fin un baile pantomimico. El segundo, del cual se tienen noticias mas circunstanciadas, es el que se ejecutó en Madrid por los años de 1561 el dia 6 de Diciembre, en el salon de la reina doña Isabel, princesa de Francia, con motivo del presente llamado *chapin* que anualmente hacian los reyes de España á sus reinas el dia de San Nicolás. El rey Felipe II mandó que todo se dispusiese con el mayor sigilo, para que asi sorprendiese mas á la reina, á los extranjeros y á los cortesanos que habian de asistir. El asunto del melodrama fué el Parnaso. Los interlocutores eran: Apolo, Lino, Orfeo, las nueve musas y Virgilio con un coro de genios celestes. Las decoraciones fueran de lo mas perfecto que hasta entonces se habia visto en Europa, y la funcion se ejecutó del modo siguiente:

La mañana de San Nicolás, despues de haberse levantado la reina, pasó, como era de costumbre semejante dia, á su cámara de respeto, en donde la esperaba el rey acompañado de toda su corte y embajadores extranjeros. Allí vió con sorpresa que la fachada de su regia alcoba estaba cerrada con una gran cortina de damasco carmesí, guarnecida de festones y franjas de oro, y en medio de ella un amor con una antorcha encendida en la mano, suspendido con admirable artificio, y un liston volante, en el cual se leia este lema: *yo encubro y descubro todas las cosas*. Luego que la reina lo hubo leído, desapareció el amor y el cortinaje, y se presentaron á su vista y á la de todos los espectadores, en lugar de la cama un respeto de la reina, dos grandes peñascos escarpados, colocados sobre una montaña, entre los cuales se veia un amenísimo valle en forma de anfiteatro, tal como los poetas describen el Parnaso, y en él tres grutas maravillosamente iluminadas.

Dió principio la funcion con una sinfonia ejecutada por toda clase de instrumentos músicos, y despues de concluida salió Apolo de una de las grutas y cantó los siguientes versos:

Apolo.

Pues que de mi sacro valle
Nos arroja un pueblo bárbaro,
En los queridos campos mios

Establezcamos el Parnaso.
Sobre estos montes, donde reina
Un héroe semi-dios, de celestial origen,
Haciendo reinar una joven heroína,
Digna de él y su trono.

A la voz de Apolo salieron Orfeo y Lino de
sus respectivas grutas, y cantaron los versos
siguientes:

Orfeo.

Nació para honor del mundo,
Siendo la beldad destinada
A restablecer nuestro reposo.

Lino.

Es la virtud coronada,
Es la reina afortunada
Y el corazón de este gran héroe, etc.

Después de un largo razonamiento, cantado por los tres interlocutores, sacó Apolo nueve piedras preciosas de entre los peñascos, y llamando á las nueve musas, las cuales se presentaron magníficamente vestidas, entregó á cada una de ellas su respectiva piedra, para que las ofreciesen á la reina, cantando cada una de las musas una coplilla, que contenía una moralidad alusiva á los colores de las piedras preciosas que presentaban á la reina.

Caliope presentó una esmeralda, Polimnia un topacio, Clio un diamante, Urania un agua marina, Erato un amatista, Talia un rubí, Euterpe un topacio blanco, Terpsicore un zafiro y Melpómene un jacinto. Después de concluida esta ofrenda, compareció Virgilio montado en un magnífico caballo, que representaba el Pegaso, precediéndole dos timbaleros vestidos á la morisca, y habiendo saludado á la reina con un majestuoso canto, se apeó del caballo y lo ofreció á S. M.

Luego que se concluyó esta escena, se abrió una nube y se vió bajar de ella un gran número de genios y amores con bandejas colmadas de abanicos, cintas, encajes y otras mil cosas propias del adorno de las damas; y al presentarlas á la reina, cantaron un armonioso coro, que duró todo el tiempo que la reina tardó en repartirlas entre las damas de su corte. Así concluyó este melodrama, que para el estado en que se hallaba la música profana en aquellos tiempos no dejaba de ser un gran adelanto en la disposición y en el aparato de este género de composiciones.

Pero en el siglo XVI, época en que tuvo lugar este régio espectáculo, era la música religiosa la que dominaba en España, y por lo tanto, nos concretaremos á dar noticias sobre este género, porque siempre serán mas ciertas y mas seguras que las que podamos dar sobre el género profano. En la primera mitad de dicho siglo sobresalieron en España los maestros Antonio Fevin, Francisco Peñalosa, Bernardino Rivera, Andrés Torrentes, Francisco Ceballos, Cristóbal Morales, Bartolomé Escobedo, Pedro Fernandez, Antonio Bernal y Melchor Robledo. El estilo de fuga ó imitación es el carácter dominante de las composiciones de estos maestros, distinguiéndose entre ellas como las mejores, el motete *Inter vestibulum* de Ceballos, el motete *Domine Jesu-Christe* de Robledo, el *Magnificat* y el motete *Requiem David* de Ribera, y los motetes *O vos omnes* y *Lamentabatur Jacob* de Morales. En la segunda mitad de este mismo siglo aparecen como los mejores compositores Tomás Luis de Victoria, Juan Navarro, Francisco Guerrero, Diego Ortiz, José Miguel Camargo, Fernando de las Infantas, Diego del Castillo y Pedro Periañez. Las obras de algunos de estos compositores, que fueron verdaderamente genios de primer orden, son conocidas y justamente apreciadas, tanto en España como en el extranjero. Entre ellas se citan como las de mas mérito, los dos magníficos motetes de Victoria *Vere Languores* y *Jesus dulcis memoria*; los tres de este mismo compositor atribuidos á Palestrina *O sacrum convivium*, *Domine non sunt dignus* y *Miserere mei*; el motete *Ave Virgo Sanctissima* de Guerrero, y los *Magnificat* del maestro Navarro, de los cuales tomó varios trozos el célebre P. Martini, para presentarlos como modelos de corrección y belleza en su obra *Saggio fondamentale*.

En el siglo XVII el arte religioso hizo notables progresos, encaminándose ya hácia la expresión, aunque sin despojarse enteramente de los artificios y combinaciones del género fugado ó de imitación. Los compositores mas sobresalientes de la primera mitad de este siglo, fueron Alfonso Lobo, Sebastian Vivanco, Sebastian Aguilera, Alfonso Juarez, Matias Veana, Juan Bautista Comes, Urban Vargas, y Gracian Baban. De sus obras se consideran las mejores los *Magnificat* de Aguilera, el motete *Hum sacrum pignus* de Juarez, un villan-

cico de Navidad de Veana, el *Responsorio* primero de Navidad, á doce voces, por Comes, un *Magnificat* á dos coros de Vargas, y un salmo *Voce mea*, también á dos coros, de Baban. En el curso de este siglo se distinguieron como compositores de gran mérito Diego Pontac, Carlos Patiño, Juan García Salazar, Teodoro Oriells, Francisco Melchor de Montemayor y Sebastian Duron. En las obras de estos maestros se nota ya cierto adelanto en la mezcla y combinacion de los géneros fugado y corado y en la expresion de la melodía. Sus mejores obras son las dos misas de Pontac y de Patiño, de un estilo grave y sencillo, el *Requiem* de Montemayor, algunos motetes de Salazar y de Duron y la *Lamentacion* de Oriells, que atendida la época en que fué compuesta, es una obra verdaderamente magistral.

A principios del siglo XVIII florecieron en España los compositores José de Torres, Pedro Rabasa, Francisco Nalls, Francisco Vicente y Cervera, Juan Perez Roldan, José San Juan, Juan Paez, Diego Muelas, José de Casceda, Antonio Litéres, Fr. Benito Julia, Pascual Fuentes y Fr. Antonio Soler. Las composiciones de estos maestros participan del género fugado ó de imitacion, de la sencillez melódica que se nota en todos los cantos de su época y del género corado. Se citan como las mejores, el motete del maestro Torres *Versa est in luctum*, el de Muelas *O vos omnes*, y el de Rabasa, *Audite universi populi*. Estas dos últimas obras son excelentes, particularmente el motete de Muelas, que á un buen trabajo reúne una gran verdad en la expresion de la letra. En el mismo siglo vivieron también los maestros Aranaz, García, conocido con el sobrenombre de *Espagnoleto*, Nebra y Ripa. De sus obras, las mas notables son el *Requiem* del maestro Nebra, una misa del maestro Ripa, un *Stabat Mater* del mismo autor; las *Lamentaciones* del maestro García y el salmo *Laudate Dominum* de Aranaz.

Al comenzar el presente siglo la música religiosa había hecho grandes progresos en España, apareciendo ya las obras de los compositores de esta época con formas mas expresivas y elegantes, y con rasgos de melodía y de expresion que denotan grandes adelantos. Las orquestas de las principales catedrales de España se aumentaron y mejoraron mucho en esta época. Desde el siglo anterior habían

reemplazado ya los oboes á las antiguas chirimías y se había comenzado á hacer uso de las trompas. En este siglo aparecieron también los fagotes, destinándose los bajones, que habían sido sus predecesores, á reforzar el coro y á ejecutar los fabordones de diversas clases que tenían lugar en las iglesias españolas. Los maestros que caracterizan esta época son, Manuel José Doyagüe, Francisco Secanilla, Julian Prieto, Ramon Félix Cuellar, Antonio Montesinos, José Pons, Francisco Javier Cabo, Nicolás Ledesma, Francisco Andreu, Mariano Rodriguez de Ledesma, y Juan Bros. Sus mejores obras son el salmo *Memento Domine David* del maestro Cabo, el motete *Sancta et Immaculata* de Montesinos, un himno de Secanilla, una *Salve* de Prieto, un bello *Stabat Mater* á tres voces con acompañamiento de cuarteto de Nicolás Ledesma, el salmo *Nunc dimitti* de Andreu, y el salmo *Principes persecuti sunt* de Rodriguez Ledesma, obra de un gran mérito.

Las turbulencias que ha habido en España en el presente siglo con motivo de la guerra de la Independencia y de la guerra civil, y las disensiones políticas que nada, han sido causa de que el arte religioso, ó á lo menos los elementos para su completo restablecimiento, no se hayan desarrollado cual era de esperar en vista del estado próspero que tuvo en otras épocas, en las que puede muy bien decirse que España fué la primera nacion del mundo en compositores distinguidos y en músicos eminentes, que sobresalieron y sobrepujaron á los de las demás naciones, particularmente en el género religioso. Pero las capillas de las catedrales han venido á menos, el personal de estas se ha disminuido, y no se cuenta ya con aquellos elementos de otras veces para el buen desempeño de las obras. Sin embargo, no faltan compositores de música religiosa de un gran mérito, entre ellos los que se citan en la última serie de la *Lyra Sacro-hispana*, y cuyos nombres son: D. José Perez, don Valentin Meton, D. Mariano García, D. Domingo Olleta, D. Ciriaco Gimenez, D. Manuel Fernandez Caballero, D. Bemigio Ozcoz de Calahorra, D. Hilario Padranos, y á una distancia incommensurablemente superior á todos estos, el sábio é insigne maestro D. Hilarion Eslava, de quien es preciso decir que ha sobrepujado en el género religioso, no solo á todos sus antecesores, sino también á todos

sus contemporáneos, tanto en la nación española como fuera de ella.

En cuanto á la música profana, en los tiempos que corremos no faltan tampoco en España eminencias artísticas, capaces de dar impulso y de elevar este género á un alto grado de prosperidad, si las circunstancias críticas por que atraviesa la nación lo permitiesen. Eslava, Saldoni, Arrieta, Barbieri, Gaztambide y otros muchos, cuyos nombres deberían quedar consignados en la historia de este siglo por los esfuerzos que hicieron para levantar el arte dramático, son otras tantas pruebas de los grandes medios que existen en España para rivalizar en dicho género con las naciones más adelantadas. De esperar es, pues, que el arte tome otro rumbo, y que antes de poco se vea dar algun paso hacia esa tan deseada instalacion de la gran ópera española, y que bajo los auspicios de un buen gobierno se vea tambien renacer de nuevo, lleno de porvenir y de gloria, un arte que tantas utilidades y tantos beneficios puede reportar á la nación.

Especies.—Los antiguos dieron el nombre de especies á lo que hoy dia llamamos intervalos; y así llamaban especie perfecta ó consonante al intervalo de sexta, al de tercera, etc., y especie imperfecta ó disonante á la segunda, sétima, etc.

Espineta.—Especie de clave que estuvo muy en uso antes de la invencion del piano.

Espinosa (JUAN DE).—Este maestro, que nació en Toledo á fines del siglo XV, está anotado en el catálogo de la biblioteca del rey de Portugal como autor de dos obras, tituladas la una, *Tratado de principios de música práctica y teórica*, y la otra, *Retracciones de los errores y falsedades que escribió Gonzalo Martinez de Vizcargui en el arte de canto llano*. Esta última obra no pudo haber sido escrita antes de 1512, porque el tratado de solmisacion de Vizcargui se imprimió en Burgos en 1511.

Espresion.—La espresion es el alma de la música; ella es la que dá á una obra su verdadero carácter, y la que hace sentir y penetrar en el alma del que oye esa poesía y ese placer inefable de la música. La música espresiva, la música bien escrita y la música llena de rasgos seductores é irresistibles, se sobrepone á todas las variaciones del gusto, resiste á todos los caprichos de la mo-

da, y siempre vive rejuveneciéndose y recobrando todo su brillo cada vez que se hace oír. Tal es la música que nos han dejado en sus producciones los compositores del siglo pasado y de nuestra época, tales que Mozart, Gluck, Rossini, Spontini, Mehul, Eslava, Meyerbeer, Auber, Halevy, Adam, Donizetti, Verdi y otros.

Hay dos especies de espresion, la una es de la composicion, y la otra que pertenece á la ejecucion; del buen desempeño de ambas resulta el verdadero efecto de la música. La primera pertenece al compositor, y debe estar significada en la partitura por el acertado uso de los instrumentos y voces, y por la disposicion general de la obra, que debe presentar en un cuadro variado y espresivo todas las sutilezas del arte y todos los medios que este ofrece para agradar y conmover.

La espresion en la ejecucion, cuando la obra está hábilmente combinada, hace aparecer á esta con toda belleza, presentando los sentimientos que el compositor haya querido espresar, y poniendo de relieve los detalles y los primores de una obra maestra. Pero en la ejecucion, la voz humana es la que mas se presta, sin duda, á producir los efectos propios de la espresion. Al compositor pertenece solo el emplearla, segun sus diferentes timbres, disponiéndola de modo que produzca el efecto mas adecuado á la situacion que haya de espresar. En general, las voces elevadas se prestan á espresar los sentimientos tiernos y apacibles, mientras las voces de bajo interpretan mejor los sentimientos enérgicos, como el valor, la ira, etc.

Los instrumentos son tambien un poderoso medio de espresion. Sus diferentes dialectos dependen esencialmente del timbre de sus sonidos, segun que este sea débil ó fuerte, duro, dulce, sonoro ó brillante; tambien segun que el diapason suba mas al agudo, ó descienda mas al grave, y segun el grado de intensidad de sus sonidos, pues así cada cual se prestará y será mas adecuado á secundar la espresion de tal ó cual sentimiento. La flauta es dulce y apasionada, el clarinete espresa la nobleza y la ternura, el oboe es sencillo y pastoral, la trompeta es guerrera é impetuosa, la trompa sonora y melancólica, el trombon solenne y majestuoso, etc. Pero de todos los instrumentos, el

que mas se presta á todo género de espresion es sin duda el violin.

Espressione (con).—Esta palabra italiana indica que la ejecucion de la música ha de ser sensible, apasionada y espresando todo lo mas posible.—Esto depende del ejecutante; un pasaje con *espressione*, es preciso que el que lo ejecute sea cantante ó instrumentista, sienta y se posea de la música que ejecuta, que se conmueva, y que sienta vibrar dentro de sí mismo el timbre de los sonidos que produce, ya sea con la voz ó con el instrumento. De esta manera impresionará también á los que oyen y ejecutará con verdadera *espressione*. Si por el contrario, la música que ejecuta no le conmueve enteramente, y si obra como una máquina, reproduciendo solo las notas escritas en el papel, entonces la ejecucion será fría é inanimada, y solo conseguirá distraer inútilmente el oído.

Espreivo.—V. *Espressione*.

Estension.—Dáse este nombre á todos los sonidos que recorre una voz ó un instrumento, desde el sonido mas grave de todos hasta el mas agudo. También se dice estension, de la facultad de alargar los dedos sobre el mango ó sobre el teclado de los instrumentos para abrazar grandes intervalos. El ejercicio y el estudio de la chirogimnasia desarrolla esta facultad.

Estética.—La estética es verdaderamente la filosofía de las artes. Ella abraza el estudio de lo bello, de lo sublime, del gusto y del juicio en materia de artes. Esta parte en la música se refiere esencialmente á la espresion de la parte ideal y abstracta de este arte; así la doctrina sobre los medios de producir efecto, sobre la elegancia y el giro de las frases, sobre el estilo, sobre el examen de una obra, y sobre la critica, etc., pertenece á la estética del arte.

Estilo.—V. *Escuela*.

Estrillito.—Dáse este nombre á un pequeño rasgo melódico que termina las coplas de una cancion, repitiéndose siempre al final de cada una de ellas.

Estrillito.—Cancion favorita de los portugueses, la cual está en medida de 6 por 8.

Estudio.—Accion de familiarizarse con las dificultades que ofrece el aprendizaje de un instrumento ó el ejercicio de la voz. El estudio bien dirigido forma al artista. No consiste en estudiar mucho, sino en estudiar bien,

para obtener los buenos resultados de un trabajo bien dirigido. El estudio en los instrumentos tiene por objeto llegar á adquirir aquella facilidad necesaria para ejecutar con exactitud los pasajes difíciles, adquirir la firmeza y la regularidad en la medida, y asegurarse en el todo de la ejecucion.—Se dá el nombre de *estudios*, á una reunion de ejercicios progresivos sobre cada una de las principales dificultades del mecanismo de la ejecucion vocal ó instrumental. Varios maestros de gran nombradía han consagrado sus esfuerzos á este trabajo, tan ingrato como útil: Moscheles, Czerni, Cramer, Hummel, Henri, Herz, Kalkbrenner, Listz, Prudent, Thalberg, Ravina, Gorla, Lacombe, H. Rosellen, Marmontel y otros, han escrito estudios cuya utilidad es indisputable. Los numerosos estudios de Bertini, al alcance de los niños, adultos y artistas, han adquirido por su inmensa utilidad una popularidad bien merecida.

Eufono.—Instrumento compuesto de una caja cuadrada de cerca de tres pies, y de altura ocho pulgadas. Esta caja contiene en su parte inferior un mecanismo particular, que pone en movimiento 42 pequeños cilindros de vidrio, cuyo frotamiento produce el sonido. Este instrumento es del género de la armónica, y fué inventado por el doctor Chladni en Witthenberg, en 1790.

Eunides.—Compañía de músicos que tocaban una especie de laud, en Atenas, durante la ceremonia de los sacrificios.

Euterpe.—Nombre mitológico de una de las nueve musas, que es la que preside á la música.

Evolucion.—Algunos han dado este nombre á la inversion de las partes en las diferentes especies de contrapunto doble.

Exacordo.—Sistema de seis sonidos, que parece fué inventado por Guido d'Arezzo.

Exarmónica.—Era entre los griegos una melodía débil é insípida.

Eximeno (D. ANTONIO).—Jesuita español, nacido en 1732 en Barbastro, en el reino de Aragón.—Fué hombre de superior talento y gran matemático. Cuando la espulsion pasó á Italia y se estableció en Roma, en donde sus vastos conocimientos no tardaron en llamar la atencion de los sábios italianos, habiendo sido admitido en las primeras sociedades científicas y literarias de aquel país.

Murió en Roma el año 1793, á la edad de setenta años.—Escribió sobre la música dos obras, tituladas: 1.ª, *Dell'origine della musica, colla storia del suo progresso decadenza é rinovazione*; Roma, 1774, en 4.ª; 2.ª, *Dubbio, di D. Antonio Eximeno sopra il Saggio fondamentale pratico di contrapunto del R. Padre Martini*; Roma, 1775, en 4.ª.—En la primera de estas obras ataca Eximeno el sistema de Rameau, y las ideas de todos aquellos que han querido establecer la base de la ciencia armónica sobre los cálculos numéricos ó matemáticos; pero sus ideas avanzan hasta á querer proibir del arte las reglas de la armonía y del contrapunto, sustituyéndolas con otras reglas dimanadas de la prosodia aplicada al canto. Esta obra fué duramente censurada, y sufrió una severa crítica en el periódico las *Efemeridi di Roma*, que se publicaba por aquel entonces en la capital del orbe católico. Eximeno publicó contra las opiniones de las *Efemeridi* un opúsculo, con el título de *Risposté al giudizio delle Efemeridi litterarie di Roma sopra l'opera di D. Antonio Eximeno circa l'origine e le regole della musica*. Sus contemporáneos no supieron sin

duda apreciar debidamente el trabajo de Eximeno, pues si bien se notan en la indicada obra vaguedades y falta del conocimiento práctico del arte, en cambio se descubren muchas verdades, y por todas partes se vé brillar el génio y el talento de un hombre dotado de un claro y superior criterio.—En la segunda obra, Eximeno ataca las doctrinas del padre Martini sobre el contrapunto fugado, apoyándose en las mismas ideas de Martini acerca de la tonalidad del canto llano. También este libro fué ágramente censurado por las *Efemeridi di Roma*, en el volumen IV, pág. 521 de dicha publicacion.—D. Francisco Antonio Gutierrez, maestro de capilla que fué en tiempos de Carlos IV de la iglesia de la Encarnacion en Madrid, tradujo al español las obras de Eximeno, con los títulos siguientes: 1.ª, *Del origen y reglas de la música, con la historia de su progreso, decadenza y restauracion*; Madrid, 1796, 3 volúmenes en 8.ª; 2.ª, *Duda de D. Antonio Eximeno, sobre el ensayo fundamental práctico del M. R. P. M. fray Juan Bautista Martini*; ibid., 1797, en 8.ª.

F.

FAB

F.—Esta letra representaba el sexto sonido de la antigua escala del canto llano, que comenzaba por la letra A.—Venía á ser, pues, el *fa* de dicha escala, contando desde el *la*, que se representaba con la letra A.

F, fa ut.—Se llamaba así en el antiguo solfeo á la nota *fa*, para indicar sus tres propiedades de poderse cantar por natura, bemol y becuadro.

F.—Abreviatura empleada en la música para indicar la palabra *forte*.

Fa.—Nombre del cuarto grado de la escala moderna.

Fala.—Palabra compuesta de los nombres de dos notas, la cual se aplica en Inglaterra á ciertos aires, acompañados de una especie de estribillo, en el que estas dos sílabas se repiten de una manera particular, como *fa, la, la, la, fa, la, la, la*.

Fabordon.—Canto de iglesia en uso todavía en España, y que consiste en acompañar *ad libitum* á una voz con un instrumento cualquiera, que ordinariamente es el llamado bajon, instrumento bronco y estentóreo, que solo está en uso en las iglesias de España. En el *fabordon*, el instrumentista acompaña á la voz con toda clase de arabescos y caprichos que su imaginación le sugiera.

Fabricante de instrumentos.—Dáse este nombre en general á los que construyen órganos, pianos, arpas, violines, violas, contrabajos, guitarras, etc. etc.

En Francia distinguen particularmente con el nombre de *factor*, al fabricante que construye solo órganos, pianos ó arpas. A los que hacen violines, violas, violoncellos, etc., los dan el nombre de *luthier*, de la palabra *luth*, laúd, que era el instrumento que en otro tiempo estuvo mas en boga.

FAG

Hay fabricantes especiales para los instrumentos de madera, como flauta, fagotes, clarinetes, oboe, etc., y para los de viento, tales que trompetas, trompas y trombones.

Entre los fabricantes de instrumentos que han adquirido celebridad, se cuentan Stradivarius, Guarnerius, Amati y Slayner, en los violines y violoncellos; Silbermann, Cavailhécot, Clicquot, Berdalonga, en los órganos; Erard, C. Pleyel, Pape, Steinway, Collard y Broadwood, en los pianos; y Sax en los instrumentos de metal.

Facile.—Esta palabra italiana, que se encuentra á veces debajo de una frase melódica, indica que la ejecución ha de ser sencilla y sin afectación, produciendo los sonidos con la mayor naturalidad posible.

Facistol.—Mueble de que se hace uso en el ejercicio de la música, para colocar los libros de música, las partituras, las partes separadas y demás papeles, en una situación cómoda para ser leídos por los ejecutantes. Su forma varia segun qua esté destinado á servir á dos, cuatro ó más personas.

Facistol (MÚSICA DE).—V. *Atril*.

Fafa.—Danza portuguesa que tiene mucha analogía con el fandango.

Fagot.—Instrumento de viento, construido de madera. Este instrumento ocupa el mismo rango en la familia del oboe, que el violoncello en la del violín. Su extensión es de tres octavas, á partir del *si b* grave del piano; principia, por lo tanto, un tono mas bajo que el violoncello. El fagot ejecuta en todos los tonos; pero los mas favoritos les son: *do, fa, si b*, y *mi b*.

El carácter del fagot es en general tierno y melancólico; sus acentos llenos de vigor y de sentimiento, se prestan tambien á espre-

sar las grandes pasiones, así como inspiran una dulce piedad cuando acompañan los cantos religiosos. El timbre de este instrumento se amalgama perfectamente con el de los demás, sobre todo en los fuertes; pero cuando mas efecto produce su sonido dulce y suave, es cuando los violines dejan el campo libre á las flautas, clarinetes y trompas, sirviendo entonces el fagote de bajo á la armonía brillante de estos instrumentos.

Los pasajes rápidos en notas ligadas, suelen producir un buen efecto en este instrumento; pero son las notas tenidas las que mejor se avienen con la sonoridad y el timbre suave del fagot.—Este instrumento fué inventado por Afranio de Pavia en 1549.

Fagot.—Registro del órgano que imita los sonidos de este instrumento.

Fagotista.—Músico que tiene por profesión tocar el fagot.

Falsa (CUERDA).—Lo mismo en las cuerdas metálicas como en las de tripa, suelen encontrarse algunas, cuyas desiguales vibraciones dan dos ó mas sonidos á la vez, sin que sea posible templarlas ó alinearlas bien, sin duda por defecto de fabricacion.

Falsa relacion.—Dáse este nombre á la divergencia que resulta cuando en dos acordes seguidos hay una nota alterada, y esta alteracion no la hace una misma voz; como por ejemplo: cuando una voz baja desde *mi* natural á *do* sostenido, mientras otra sube de *do* natural á *mi*.

Falsete.—Dáse este nombre á una especie de voz producida por el hombre, cuando subiendo al agudo mas allá de la estension natural de su voz, produce sonidos que imitan la voz de mujer.—Esta voz es llamada con bastante propiedad *voz de cabeza*.

Fandango.—Aire de danza á tres tiempos y de un movimiento vivo.—Este aire, el mas popularizado y comun en nuestro país, se baila con castañuelas y es de una espresion graciosa y alegre. La antigüedad de este aire y el gusto inusitado que existe en algunas comarcas de España por este género de música y danza, es causa de que dicho aire sea tan renombrado y tan característico de nuestro país.—Cuéntase la siguiente anécdota con relacion al fandango, de cuya veracidad dudamos.—La corte de Roma, escandalizada de ver á una nacion tan renombrada por la pureza de su fé, tolerar una danza tan voluptuo-

sa, resolvió el proscribirla bajo pena de excomunion. Los cardenales se reunieron, y el proceso del fandango fué instruido; ibase ya á ejecutar la sentencia, cuando uno de los jueces observó que no se debia nunca condenar á un culpable sin antes oirlo. La observacion pareció justa, y apareció al punto ante los cardenales una pareja de españoles con sus correspondientes castañuelas, la cual fué invitada á desplegar ante el tribunal todas las gracias del fandango. La danza comenzó, y poco á poco vióse á los jueces despojarse de su severidad; las fisonomías se cambiaron, la sonrisa varió todos los semblantes, y los jueces se sintieron poseidos de las gracias y seducciones del fandango, hasta el estremo de levantarse entusiasmados, batiendo la medida con piés y manos. El fandango fué, pues, absuelto.

Fantasia.—La fantasia es una composicion que ordinariamente está escrita para uno, dos ó mas instrumentos.

El carácter de la fantasia ha degenerado bastante en nuestros tiempos. Hoy día esta clase de composicion se reduce á parafrasear un aire conocido, presentándolo de diversas maneras, y variando su fisionomía con los distintos valores de las figuras, las notas de adorno, etc. Sin embargo, varios instrumentistas y compositores modernos, como Thalberg, H. Herz, E. Prudent, Listz y H. Bertini, entre los pianistas, y Beriot, H. Vieuxtemps, Servais y algunos otros, entre los violinistas y violoncellistas, han producido obras de un gran mérito en este género.

Se entiende también por música de fantasia, aquella música que contiene un gran número de ideas y de aires, presentados bajo una forma caprichosa, y combinados con audacia, haciendo un empleo particular de los instrumentos.—En esta clase de música, el talento del compositor obra con un gran desembarazo y libertad, y de cierto modo, segun su fantasia.

Fantástica (música).—Dáse este nombre á aquella música que se emplea en ciertas escenas dramáticas, en las que se representan seres de un orden sobrenatural. Se encuentran modelos de este género de música en el tercer acto de *Roberto el diablo* de Meyerbeer, en el cuarto acto de *Cárlas VI* de Halevy, y en el *Macbeth* de Verdi.

Farándula.—Especie de danza en uso en

Provenza, la cual consiste en la reunion de un cierto número de personas asidas unas á otras por medio de pañuelos, que tienen con las manos, excepto las que se hallan en las estremidades. Así unidas ejecutan varias figuras, cruzándose y danzando á un aire, cuyo movimiento es vivo, y la medida de 6 por 8.

Faria (ENRIQUE DE).—Compositor portugués del siglo XVII; fué discípulo de Duarte Lobo, y habiendo sido nombrado maestro de capilla en Erato, compuso un gran número de obras religiosas, que se conservan manuscritas en las bibliotecas de algunos conventos de Portugal.—Este compositor parece fué uno de los mas hábiles que en el género religioso ha producido el reino lusitano.

Farinelli.—V. *Broschi*.

Farsa musical.—Especie de ópera *buffa*, en un acto, en uso en Italia.

Fastuoso.—Indica que la ejecucion ha de ser amplia y desembarazada, y como con cierta esplendidez.

Fenicios (MÚSICA DE LOS).—La música de los fenicios estaba dividida en diversos sistemas, segun las diversas sectas que ellos profesaban. Estas sectas, que daban nombre á los diversos pueblos en donde ellas dominaban, servian tambien para designar la especie de música á que este pueblo daba la preferencia. De aqui el modo *lydio*, el *frigio*, el *dorio*, etc., etc., que estaban en uso en los pueblos de donde se derivan estos mismos nombres. Los diferentes modos de la música de los griegos tenian cada cual su carácter particular y propio. El modo que parece fué adoptado generalmente en la Fenicia, fué el modo llamado vulgarmente *commun*, y que los griegos conocian bajo el nombre de *locrien*, que venia á significar modo característico de la alianza.—La cuerda fundamental de este modo era *la*, cuyo sonido dominaba sobre el sistema musical fenicio, siendo el primero al agudo y tambien al grave. La *luna*, que ocupaba el primer rango entre las divinidades de estos pueblos, daba su nombre á esta cuerda fundamental, designándola tambien con el sobrenombre de *lyn*, que significaba astro nocturno.

La nacion Fenicia hizo uso tambien de las letras del alfabeto griego para designar las siete notas diatónicas de su sistema musical. La primera de estas letras *alpha*, ó *A*, era

aplicada al principio *la*, que ellos consideraban como el primer sonido fundamental. La última letra *omega*, era aplicada al principio *si*, que ellos consideraban como el fin del sistema.—Sea que los fenicios tuviesen dos maneras de significar sus sonidos, ó sea que los considerasen como procediendo por intervalos disjuntos, *si-mi-la-re-sol-do-fa*, ó conjuntos, *si-do-re-mi-fa-sol-la*, ó bien que las revoluciones políticas y religiosas hubiesen producido ciertas variaciones en su notacion, consta y se vé claramente en muchos pasajes de los antiguos escritores, que la cuerda *la*, consagrada á la luna y tónica del modo *commun* ó *locrien*, era notada por la vocal *A*.—De manera que la escala entera, cantada del agudo al grave, se solfeaba sobre los sonidos de las siete vocales fenicias, yendo del agudo al grave, ó sea de derecha á izquierda, en vez de ir del grave al agudo, ó sea de izquierda á derecha.—Este sistema lo comunicaron los fenicios á los egipcios, á los árabes y á los asirios, cuyos pueblos lo conservaron mas ó menos tiempo, segun las circunstancias.—Los árabes y todos aquellos pueblos que han recibido el yugo del islamismo, lo conservan aun todavía.

Fermata.—Esta palabra italiana significa una sucesion melódica, que antecede ó precede al calderon.—La fermata se ejecuta siempre con la medida *ad libitum*, y viene á ser como un adorno ó diálogo que forma una voz ó un instrumento antes ó despues de haber quedado suspensa en un sonido prolongado.—En pasajes de esta naturaleza es en donde se admira á veces la brillantez y el gusto de la ejecucion de un cantante ó de un instrumentista.

Fermo (CANTO).—V. *Canto llano*.

Fermoso (JUAN FERNANDEZ).—Maestro de capilla del rey de Portugal Juan III; nació en Lisboa hacia 1510.—Entre las obras de música religiosa que escribió, es notable la titulada *Pasionario de Semana Santa*, Lisboa, Luis Alvarez, 1543, en folio, única obra de este compositor que ha sido publicada.

Feroce.—Con mucha energia y dando un gran impulso al sonido, á manera de acentos feroces.

Ferrandeiro (FERNANDO).—Guitarrista español, que vivia en Madrid hacia el año 1800; publicó una instruccion sobre el arte de tocar su instrumento, con el título de *Arte de*

tocar la guitarra por música. Madrid 1799, en 4.º, con siete grabados.

Ferreira (COSME BARRA).—Compositor portugués, nacido en Evora. Fué primeramente niño de coro, y despues pasó á Coimbra como maestro de capilla y profesor de música, habiendo sido prior en un convento de esta villa.—Machado (*Bibl. lusit.* t. I, p. 599) cita las siguientes obras de este compositor: primera, *Euchiridion, Misarum et Vesperarum*; segunda, *Officium Hebdomadae Sanctae*; tercera, *Responsorios de officios de defuntos*.

Ferreira da Costa (RODRIQUEZ).—Sábio portugués, caballero de la orden de Cristo, doctor en derecho y miembro de la Academia real de ciencias de Lisboa, el cual ha publicado una obra sobre música, que lleva por título: *Princípios de musica ou Exposicao methodica das doutrinas da sua composicao e execucao*, Lisboa, 1820-1824, 2 vol. en 4.º. Un tercer volumen, ofrecido por el autor, parece no ha sido publicado.—Ferreira dice en el prólogo de su obra que no existe ni un solo tratado de música en lengua portuguesa, en donde las doctrinas del arte se hallen espuestas con claridad y método.—Su obra verdaderamente es la única de alguna importancia que se ha publicado en aquel país desde hace doscientos años. En un capítulo preliminar, Ferreira da Costa dá nociones generales sobre todo aquello que concierne á la parte física y matemática de los sonidos y de los intervalos.—El resto de la obra está dividido en tres partes.—La primera trata de la música métrica ó del ritmo, y de todo aquello que se refiere á la medida, la entonacion, las figuras y el arte del canto; estas materias se tratan en el primer volumen.—La segunda parte, contenida en el segundo volumen, trata de todo lo relativo á la armonía, al contrapunto y al arte de escribir música.—La tercera parte, que no ha aparecido, debería tratar de la música imitativa y de la expresion musical.

Fervore (con).—Esta expresion indica que la ejecucion de la música ha de ser de un carácter dulce y tranquilo, que espresa algo de religioso.

Fetis (FRANCISCO JOSÉ).—Célebre escritor de música y compositor, nacido en Mons, Bélgica, el 25 de Marzo de 1784.—Hijo de un organista, y destinado á seguir la misma profesion de su padre, comenzó desde muy jó-

ven el estudio de la música, habiendo sido el violin el primer instrumento que pusieron en sus manos. A los siete años emprendió el estudio del piano, y á los nueve ya escribia pequeñas piezas de violin, con acompañamiento de piano, sin embargo de no conocer la armonía.—A la edad de diez años Fetis era ya organista del capítulo noble de Saint-Wandru, y acompañaba el coro de los canónigos y las antiguas misas de los compositores alemanes é italianos.—Por este mismo tiempo emprendió el estudio de las lenguas antiguas; pero la segunda invasion de las tropas francesas en el territorio belga hizo que se cerrasen los colegios y las iglesias, quitándole, por lo tanto, los medios de instruirse como humanista y como músico. Afortunadamente, un viejo regente de imprenta se encargó de hacerle continuar los estudios de latinidad, y la formacion de una sociedad de artistas y aficionados le proporcionó la ocasion de oír y de tocar la música instrumental de Haydn y de Mozart.—Las obras de estos grandes maestros, que se hallaban entonces en su mayor boga, lo iniciaron en los secretos de una armonía nueva y picante, de que Fetis no habia tenido idea hasta entonces.—Habiéndose aprovechado de estos conocimientos, escribió, bajo el modelo de dichas obras, dos conciertos de piano, una sinfonia concertante para dos violines, alto y violoncello, con acompañamiento de orquesta, sonatas de piano, fantasías á cuatro manos, una misa solemne (en re), un *Stabat* (en sol menor), para dos coros y dos orquestas, y algunos cuartetos de violin.—Estas composiciones fueron hechas antes de la edad de quince años, por lo que los amigos del padre de Fetis, al ver la precocidad y la disposicion del jóven organista, le aconsejaron enviase su hijo al Conservatorio de París, en cuyo establecimiento entró en el mes de Octubre de 1800.—Admitido en la clase de armonía de Rey, director de orquesta que era por aquel entonces del teatro de la Opera, aprendió de este viejo maestro la teoría del arte segun el sistema de Rameau.—Poco tiempo despues se publicó en Francia el *Tratado de armonia* de Catel, el cual hizo nacer vivas discusiones sobre las doctrinas armónicas que contenia dicho tratado. Por primera vez se veia atacado frente á frente, en Francia, el sistema de Rameau; los partida-

rios de este lanzaron gritos de indignación contra el nuevo antagonista.—Demasiado joven todavía Fetis para tomar un partido en una cuestión de este género, se contentó con leer el *Tratado de armonía* de Catel, y compararlo con el de Rameau.—Este estudio marcó ó señaló sus primeros pasos en la senda que después había de recorrer este maestro con las obras didácticas que ha publicado sobre la ciencia armónica. El estudio de las lenguas italiana y alemana, que emprendió más tarde, le proporcionó el poder examinar y comparar el sistema de Rameau y el de Catel con los de Kirnberger y Sabbatini. A los tres meses de su admisión en la clase de Rey, fué nombrado *repetiteur* (ayudante), y al año siguiente obtuvo el primer premio en los exámenes.—Al mismo tiempo tomaba también lecciones de piano en el Conservatorio, bajo la dirección de Boieldieu, y cuando este marchó á Rusia, continuó sus estudios bajo la dirección de Pradher.

El año 1803, Fetis dejó á París para ir á viajar, y no volvió á esta capital sino á fines del siguiente año, después de haber estudiado el contrapunto y la fuga, según la teoría de la escuela alemana, en los escritos de Marpurg, de Kiruburger y de Albrechtsberger.—El estudio particular que había hecho antes de las composiciones de Sebastian Bach, de Händel, de Haydn y de Mozart, hizo nacer en Fetis un gusto privilegiado por la escuela caracterizada por estos grandes maestros.—Así es que por aquella época escribió en estilo propio de dicha escuela una sinfonía á grande orquesta, una overture, sonatas y caprichos para piano, así como varias piezas de armonía para ocho instrumentos de viento, que fueron publicadas en París por Lemoine padre.—Sus estudios literarios y sus lecturas sobre la música, le indujeron á reunir datos sobre la teoría y sobre la historia de este arte.—Ya había reunido muchos materiales con este objeto, y había comenzado á clasificarlos según sus ideas particulares, cuando habiendo tenido que salir de París en 1811, tuvo que suspender sus trabajos sobre este ramo importante del arte, habiéndosele extraviado un gran número de los documentos que tenía reunidos.

Ligado de amistad con Roquefort y Delaunay, concibió, en compañía de estos dos literatos músicos, el proyecto de un periódico

de música, del cual aparecieron algunos números á fines del año 1804; pero la crítica y literatura musical excitaba entonces en Francia muy poco interés, y por lo tanto, fué preciso renunciar á dicha empresa.—Habiéndose dedicado al examen y estudio de las obras religiosas de la escuela italiana, las obras de Palestrina llegaron á ser el objeto principal de sus constantes estudios, y escribió una multitud de piezas religiosas, procurando imitar en ellas la manera y el estilo del ilustre maestro.—Desde entonces se fijó también su atención en las obras didácticas de los preceptistas italianos, particularmente en aquellas de Zarlino, de Zacconi, de Cerreto, y mas modernas que estas, en las del P. Martini y de Paolucci.—Sus ideas se formularon bajo la necesidad de exponer los principios del arte de componer, según las tradiciones de esta gran escuela italiana, considerando solamente el estilo instrumental de la escuela alemana como un caso particular de la teoría general.—Estas han sido las mismas ideas que mas tarde ha desarrollado Fetis en su *Tratado de contrapunto y fuga*.

Fetis contrajo matrimonio en 1806 con la hija del caballero Keralio, subgobernador de la escuela militar de París, cuya hija era heredera única de una fortuna considerable.—Este casamiento cambió completamente la posición de Fetis, habiéndose transformado de artista que era en aficionado, sin que por esto se resintiese para nada su actividad en el trabajo; pero la bancarota de una de las primeras casas de París y las arriesgadas especulaciones de los parientes y allegados de su esposa, fueron causa de que varios golpes de fortuna consecutivos lo redujesen á una situación embarazosa, la que le obligó á alejarse de París en 1811, habiéndose retirado á los Ardennes, en Bélgica, en cuyo país vivió por espacio de mas de tres años entregado á sus estudios, y alejado de todo centro musical. Por aquel entonces escribió una misa á cinco voces con coros, órgano, violoncello y contrabajo, obra que Fetis considera como una de las mejores que han salido de su pluma, y que fué ejecutada en Bruselas, en la iglesia de Notre Dame du Sablon, el 6 de Octubre de 1856, para celebrar, como es costumbre en Bélgica, los cincuenta años de casado, ó sea el aniversario cincuenta de su matrimonio.—Pero su principal ocupación

en este retiro fué la filosofía, cuyo estudio lo creyó indispensable para poder llegar á la esposicion de los principios de la teoría de la música, y para el análisis de los hechos pertenecientes á la historia del arte.—Fetis ha considerado siempre esta época de retiro y recogimiento, pasada en el campo, en donde residia continuamente, como la mas hermosa y dichosa de su vida.—En esta época comenzaron á germinar en su ánimo ciertas ideas y apreciaciones que habia oido al ilustre Lagrange en una conversacion tenida con él sobre la música. *Hay cierta cosa en vuestro arte, que yo no comprendo*, le decia en cierta ocasion el célebre geómetra; *nosotros creemos poder explicarlo todo por medio de las proporciones numéricas y del temperamento; sin embargo, las reputaciones de algunos músicos tal vez no estén tan desprovistas de fundamento como se cree.*—*Hay verdaderamente algo de desconocido y oculto, en donde debe hallarse la verdad; yo me he preocupado mucho de esto, pero el elemento me falta.*—*Será sin duda una gloria inmensa para el que descubra este criterium oculto, despues de tantos siglos, y que se ha escapado á la penetracion de tantos sábios y á todos los esfuerzos que se han hecho para hallarle. Deberiais pensar en esto, pues bien vale la pena de que una vida entera se consagre solo á penetrar ese misterio.*—Preocupado Fetis con otros trabajos, cuando tuvo esta conversacion con Lagrange no se hizo cargo al pronto del gran sentido de estas palabras; pero cuando ellas le vinieron á la memoria en su retiro, y en medio de sus meditaciones filosóficas, comprendió la necesidad de hacer derivar todas las leyes ó preceptos del arte de una ley general, que sirviese de punto de partida á todos los casos particulares.—Sus investigaciones sobre la teoría de la armonia le pusieron en el buen camino, haciéndole ver que la tonalidad es la sola base de la combinacion de los sonidos, y que las leyes de esta tonalidad, aplicadas á la armonia, eran las mismas é idénticas que las que rigen á la melodía.—Esta consideracion que Fetis creyó nueva, le sirvió de base para formarse el plan de una teoría general de la armonia, que mas tarde habia de desarrollar en su *Tratado filosófico sobre la armonia*.

En 1815 Fetis fué nombrado organista de la colegiata de Saint-Pierre, en Donai, y pro-

fesor de canto y de armonia en la escuela municipal de dicha villa. Aqui fué donde continuó la tarea que se habia impuesto de descubrir las leyes fundamentales de la ciencia armónica. Comparando y examinando los diversos sistemas establecidos hasta su época, dedujo el principio de que la tonalidad moderna, así como las relaciones tonales de los acordes, no dimanaban sino de dos grupos primitivos, que forman la base de todas las resoluciones y de todas las transiciones formadas por el encadenamiento de los acordes.—Y aquí vamos á permitirnos hacer una observacion sobre este descubrimiento, que tan preconizado ha sido por Fetis, y que á decir verdad, antes que este sábio y sagaz armónista lo espusiese, ya un español ilustre habia colocado esa misma base de la ciencia armónica, demostrando el verdadero principio tonal de una manera análoga ó idéntica á la empleada por Fetis.—Es extraño que este bibliófilo músico diga en su *Biographie universelle des musiciens*, al hablar del célebre español Virues, que no conoce la obra de este teórico, titulada la *Geunophonia*, y en la cual se esponen los fundamentos del principio tonal, si no de un modo adecuado á la práctica del arte, á lo menos de una manera razonada y comprensible, que hace resaltar en la esencia lo mismo que dice Fetis. Luego creemos que no fué tan grande el descubrimiento hecho por Fetis, puesto que otro antes que él habia dicho ya lo mismo.

En 1806 Fetis emprendió un trabajo colosal, del cual ni aun él mismo habia previsto toda la inmensa dificultad, trabajo que fué varias veces interrumpido y vuelto á tomar siempre con ardor, y que fué por fin terminado despues de treinta años de continuas investigaciones y de paciencia á toda prueba. Esta obra fué la que hace poco hemos mencionado con el título de *Biographie universelle de musiciens*, la cual contiene la vida y los trabajos artísticos de todos los músicos habidos desde una época remotísima hasta nuestros dias; trabajo de gran importancia, y que ha dado un gran brillo al arte musical en toda Europa, á pesar de las críticas apasionadas y de los injustos ataques de que ha sido objeto, sin tener en cuenta que una obra de tal magnitud, emprendida y llevada á cabo por un solo hombre, no podia por menos que adolecer de defectos que son dignos de res-

peto cuando entre ellos se vé resaltar la tendencia ó el propósito de elevar y dar brillo á un arte ó una profesion.

En 1818 Fétis se trasladó á París, en donde fué nombrado profesor de composicion en el conservatorio, en reemplazo de Eter, habiendo establecido entonces un sistema de enseñanza bajo sus nuevas doctrinas, que obtuvo resultados ventajosos y mereció la aprobacion de Cherubini, Reicha, Boieldieu y demás profesores de por aquel entonces. En 1827 emprendió tambien otro trabajo difícil, que fué la publicacion de la *Revue musicale*, cuyos primeros números aparecieron en el mes de Febrero del mismo año, habiendo redactado él solo este periódico por espacio de unos siete años, y publicado un gran número de artículos sobre las cuestiones mas importantes del arte musical. Esta publicacion fué la primera que comenzó en Francia á difundir el gusto por la literatura de la música, contribuyendo mucho al adelanto del arte en aquel país y á desarrollar la afición á la lectura entre los músicos, haciendo valer la crítica y la erudicion musical, hasta entonces muy poco cultivada y apreciada en Francia.

El año 1832, Fétis concibió el plan de dar conciertos históricos con el objeto de poner de manifiesto las distintas fases que ha presentado el arte en las diversas épocas, abriendo al mismo tiempo un curso público y gratuito, en el que explicaba historia y filosofía de la música.—Por aquella época le fueron hechas proposiciones para desempeñar los importantes cargos de maestro de capilla del rey de los belgas Leopoldo I, y director del Real Conservatorio de Bruselas. Aceptada esta nueva proposicion, Fétis se trasladó á Bruselas, en donde hace ya treinta y cinco años ejerce estos importantes destinos, habiendo montado el Conservatorio de Bruselas á la altura de los primeros de Europa, y publicado en ese interregno de tiempo un crecido número de obras sobre los diversos ramos de la música, de las cuales algunas de ellas han sido de gran utilidad para el arte.—Escritor fácil y elegante, manejando como pocos el habla francesa y dotado de una constancia y actividad pasmosa, Fétis es hoy una de las eminencias del arte musical y uno de aquellos hombres que indudablemente harán época en los fastos de la historia de la música.—Fétis ha compuesto un gran número

de piezas religiosas y de música instrumental, métodos de solfeo, de piano, cuartetos y quintetos para instrumentos de cuerda, piezas para piano solo, operetas como la *Vieille Marie Stuart en Escoisse*, *Le Bourgeois de Reims*, y otras que no tuvieron gran éxito, y por último, un considerable número de escritos sobre la historia, la didáctica, la filosofía y la biografía musical, obras todas que gozan de gran estima y que le han valido la reputacion muy merecida de músico sábio y eminente.—Las principales obras publicadas por Fétis, son: 1.°, *Traité complet de la theorie et de la pratique de la harmonie*; 2.°, *Traité du contrapoint et de la fugue*; 3.°, *Methode de methodes de chant analyse du principes des meilleures ecoles de l'art de chanter*; 4.°, *Esquisse de l'histoire de l'harmonie considerée comme art et comme science systematique*; 5.°, *Methode des methodes de piano, analyse des meilleures ouvrages qui ont été publiés sur l'art de jouer cet instrument*; 6.°, *Manuel des principes de musique á l'usage des professeurs et des eleves de toutes les ecoles, particulièrement des ecoles primaires*; 7.° *La musique mise á la portée de tout le monde, expose succint de tout ce qui est necessaire pour juger de cet art et pour en parler sans l'avoir étudié*; 8.°, *Solfeges progressifs avec accompagnement de piano, précédés de l'exposition raisonnée des principes de la musique*; 9.°, *Curiosités historiques de la musique complement nécessaire de la musique mise á la portée de tout le monde*; 10, *Biographie universelle des musiciens et bibliographie generale de la musique, procede d'un resumé philosophique de l'histoire de cet art*; 11, *Notice biographique de Nicolo Paganini, suivie de l'analyse de ses ouvrages, et précédée d'une esquisse de l'histoire du violon*; 12, *Antoine Stradivari, luthier celebre, connu sous le nom de Stradivarius, précédée de recherches historiques et critiques sur l'origine et les transformations des instruments á archet et d'une notice sur Francois Forte auteur de ses derniers perfectionnement*.—Algunas de estas obras han sido traducidas en otros idiomas, como el español, inglés, italiano y alemán.

Fevín (ANTONIO).—Músico célebre, que floreció á fines del siglo XV y del cual se ignora hasta hoy el país donde nació, si bien hay probabilidades de que fuese español.—M. Fétis dice que nació en Orleans (Francia). Bur-

ney lo hace también francés en su historia de la música (á *General Hist. of music*, t. II, página 530); pero estas aseveraciones no tienen un verdadero fundamento, toda vez que el nombre de Fevin se halla cambiado en algunos escritos por *Feuin* ó *Feum*, sin indicar de un modo exacto si el Fevin á que nos referimos fué francés, alemán ó español.—Nosotros creemos, siguiendo la opinión de M. Gevaert, que lo considera español en su memoria sobre la música española, dirigida al gobierno belga en 1850, que dicho músico nació en nuestra patria, pues si bien no existen datos para probar este aserto, es por otro lado bien extraño que las obras de Fevin se encuentren en casi todas las catedrales de España, y particularmente en la de Toledo, donde hay muchas, mientras de su época no se halla en ninguna catedral de España obra alguna de compositor francés.—El autor de la *Lira Sacro-hispana*, Sr. D. Hilarion Eslava, que participa también de esta misma opinión, ha insertado en dicha publicación un *Sanctus* á cuatro voces, un *Benedictus* á tres, y dos *Agnus*, uno á cuatro voces y otro á cinco, de Fevin, obras que presentan el carácter severo y poco expresivo de las composiciones religiosas del siglo XV.—Existe un libro de misas de Fevin, impreso por Petrucci de Fossombrone, y fechado en 22 de Noviembre de 1515, del cual se conservan dos ejemplares, el uno en la biblioteca de Viena y el otro en el Museo británico en Londres. De estas misas, la titulada *Sancta Trinitas* está muy bien escrita, á cuatro voces, y pudiera pasar por de Josquin Despres.—El primer libro de los motetes llamados de la *Corona*, impreso en Fossombrone por Octavio Petrucci, en 1514, contiene los siguientes motetes á cuatro voces de Fevin: *Nobilis progenie, nobilior fide; Benedictus Dominus Deus; Sancta Trinitas unus Deus; Gaude regia Francorum Corona; Tempus meus est ut revertar; Egregia Christi Confesor*.—También hay de este compositor algunas canciones, publicadas en la obra titulada: *Selectissima nec non familiarissima. Cantiones, ultra centum vario idiomate vocum, etc. á sex inque duas voces*, 1540, en 8.º, así como en la *Bicina gallica, latina et germanica*, publicada por Georges Rhao en Wetenberg, 1545, en 4.º.

Ficher (ENRIQUE).—Profesor de clarinete, nacido el día 6 de Diciembre del año 1821,

en el pueblo de Vinaroz, provincia de Valencia.—En el año de 1844 ganó por oposición la plaza de primer clarinete supernumerario de la Real Capilla música, habiendo entrado á desempeñarla en propiedad por fallecimiento del que la tenía, el 14 de Marzo de 1849.—En 1856 entró á ocupar, á ruegos de la empresa del Teatro Real, la plaza de primer clarinete solista, cuyos dos destinos desempeña en la actualidad.—Este distinguido instrumentista es uno de esos artistas escogidos, de que puede vanagloriarse hoy nuestro país, y que tanto han contribuido á elevar la orquesta española á la altura de las alemanas y francesas.—¡Artistas modestos y apreciables, que son acreedores al reconocimiento público y á que se les señale un lugar en la historia del arte músico español!

Fiesta de Santa Cecilia.—Santa Cecilia cultivaba la música, y se acompañaba de instrumentos músicos al cantar las alabanzas del Señor. Esta circunstancia ha sido la causa de que los músicos la hayan escogido por su patrona.—(V. *Cecilia*).

Fiestas de las trompetas.—Se cree generalmente que estas fiestas, de que habla el capítulo XXIX del libro IV de Moisés, fueron instituidas por los hebreos para solemnizar la época de la recolección.

Figle.—Instrumento bajo de metal, inventado en Prusia por los años de 1820. La escala que abraza este instrumento es de tres octavas y una segunda menor.—Hay tres especies de figle, en *ut*, en *si b* y en *mi b*.—El figle en *ut* produce las notas tal cual como ellas están escritas.—En la orquesta moderna los sonidos graves y medios de este instrumento sirven para reforzar los bajos de metal. Generalmente vá unido á los trombones y suele escribirse con ellos en un mismo pentágrama.

Figueroa (BARTOLOMÉ).—Poeta español y canónigo, nacido en Logroño hacia 1510, y muerto en 1570.—En la segunda parte de su obra titulada *Templo militante, Flor Sanctorum y Triunfos de las virtudes*, puso al principio de la vida de San Leon un elogio á la música en forma de canción, de la cual cuatro estrofas se hallan insertas en el *Parnaso Español*.

Figura.—Se llama figura á la diferente forma que se dá á las notas musicales para determinar su duración.

Filar el sonido.—Dáse este nombre á la accion de producir un sonido de larga duracion; principiando muy piano, aumentando gradualmente la fuerza, y disminuyéndolo hasta concluir como principió, cuyo efecto se indica con un signo llamado regulador.

Filarmónico.—Dáse este nombre á todo aquel que es aficionado á la música.

Filosofía de la música.—La filosofía de la música consiste en la investigacion de las leyes que rigen á los sonidos, conforme á nuestro modo de entender esas mismas leyes, y á los efectos que producen en nuestra propia organizacion.—La lógica y el raciocinio nos conduce á conocer las causas; el oído nos sanciona nuestros razonamientos en la música, y la facultad de discernir y el gusto nos guía á la constitucion de la belleza y á determinar las reglas positivas del arte. La filosofía de la música se refiere tambien á la parte que constituye la teoria de la música, abrazando todos aquellos ramos que pertenecen á la estética del arte, ó sea á la parte elevada y sublime de la música.

Final.—En una ópera la música acompaña todos los episodios, sigue todas las evoluciones del drama y acompaña todos los detalles y las peripecias de la escena; por consiguiente, el interés de la música debe mantenerse constantemente, así como el del drama.—A medida que este avanza, la música le presta su apoyo, embelleciendo y dando color y fuerza á sus diversas situaciones; si el interés del drama aumenta, las impresiones que debe producir la música han de estar en armonía con el grado de interés que el drama excita en el auditorio.—Después que los dos han abierto la escena al principio de un acto, después que los tríos, los coros, los recitados, etc., han pintado y explicado la intriga, y la marcha del drama en las diversas situaciones que hayan pintado, y después que el anudamiento del drama vá á formarse ó á deshacerse, afluendo todos los incidentes hácia el fin de un acto, entonces la música debe prepararse á presentar un cuadro grandioso y formidable, que pinte con vivos colores las pasiones que los personajes del drama van á expresar al final de una de las divisiones de este. Tal es la situacion de un final de ópera, el cual debe ser rico en detalles, en cantos apasionados, en brillantez, en expresion, y sobre todo en fuerza y energia.—Una de las

cualidades que exige la música de ópera, es la variedad en la disposicion de las piezas que la componen; el objeto es reunir y disponer de todos los recursos para ganar interés é impresionar; por consiguiente, el final, que viene siempre después de una serie de piezas que han excitado en el auditorio un interés mas ó menos crecido, debe ser lo más importante de cuantos le han precedido, y debe presentar en su forma ciertos detalles poderosos que dejen al oyente bajo una impresion fuerte y profunda.—Este trozo de música, el mas largo que la escena lírica ofrece, fué inventado por Logroscino, compositor que floreció por los tiempos de Pergoleso.—Paisiello fué el primero que lo introdujo en la ópera seria.

Existen bellos modelos de finales, creados por grandes maestros, como Mozart, Cimarosa, Spontini, Cherubini, Meyerbeer y Rossini, que ha sido el que mas ha sobresalido en este género, habiendo creado finales de un mérito culminante en casi todas sus óperas, y particularmente en *Moise, Otello, Semiramis* y *Guillermo Tell*. En cierta clase de obras, como sonatas, cuartetos, etc., el final constituye uno de los trozos mas esenciales de la obra, y en el que el compositor muestra mayor ciencia y saber.

Fioriture.—Palabra italiana que significa adornos en el canto.

Fisarmónica.—Instrumento inventado en Viena por A. Hackel.—El mecanismo de este instrumento se reduce á cierto número de láminas de metal, que son puestas en vibracion por la accion del aire impelido por un fuelle.

Fístula elvética.—Nombre de una especie de flauta que usaron los antiguos.

Fístula fanis.—Es el nombre de un instrumento antiguo, especie de flauta que los griegos llamaban *syriax*.

Flageolet.—Pequeño instrumento de madera, taladrado, de seis agujeros y una boquilla, que le sirve de embocadura. Hay varias especies de flageolet, destinadas á la ejecucion de los diferentes tonos de la música, siendo diferentes tambien sus dimensiones. Hay el flageolet en *sol*, en *do*, en *re* y en *mi b*. La estension de este instrumento es de dos octavas próximamente.—Su timbre es agudo y penetrante, y se emplea frecuentemente en las bandas militares, en donde

produce un buen efecto, particularmente en los *fuertísimos*.

Flageolet.—Juego ó registro del órgano, cuyo tubo es de estado y produce los sonidos imitando al flageolet.

Flagioleto.—Encuétrase esta palabra escrita en algunas particiones italianas sobre la parte de violín, para indicar que los sonidos han de ser armónicos é imitando de cierto modo la agudeza del flageolet.

Flandes (LA MÚSICA EN).—Este país puede jactarse de poseer la escuela musical mas antigua de cuantas existen. En la antigüedad esta escuela se distinguió por los notables trabajos de sus maestros, así como por la influencia y la cooperación que ha prestado al desarrollo y progreso del arte en toda Europa. Los mas famosos contrapuntistas del siglo XV eran flamencos. Juan Ockeneim, uno de los jefes de la antigua escuela, se hizo admirar por la composición de una misa á treinta y seis voces, con imitaciones y cánones. Este trabajo, de gran valor para su época, estaba desprovisto de canto, y su disposición estaba fundada únicamente en el cálculo.

Jacobo Obrecht y Josquin fueron los otros jefes que rigieron la antigua escuela flamenca.—Josquin fué el mas grande compositor de su época, siendo considerado hoy como el padre de la armonía moderna, por haber escrito varias obras mucho antes que Palestrina, y haber sido sus composiciones mas originales, mas enérgicas y mas cantantes que las de sus predecesores.

Entre los compositores flamencos mas célebres del siglo XVI, se cuentan: Cornelius Canis, Harnold de Prug, Adrien Viliert y Nicolás Cornibert, discípulo de Josquin, que se distinguió en la composición de las fugas. En el siglo XVII apareció el célebre Juan Tincto, que dió un vivo impulso á la música de su país y á la de toda la Europa.

La escuela flamenca ha cesado de producir grandes músicos despues de esta época. Sin embargo, en las principales villas de este país se tiene en gran estima hoy el arte de la música, y se cultiva con gran éxito, particularmente el canto coral.

Flat.—Nombre inglés del *bemol*.

Flautento (INSTRUMENTO).—Antiguamente daban este nombre á ciertos instrumentos de viento, como el fagot, la flauta, la trompa, etc.

Flauta.—Instrumento de viento, cuyo origen se pierde en la oscuridad de los tiempos.—La antigüedad de este instrumento ignala á la de la trompeta, el tambor y otros cuyo origen se remonta á una época que la fábula ó la poesía han explicado á su modo.

La flauta ha sido el instrumento que ha estado mas en uso y mas generalizado en todos los pueblos de la tierra. Este instrumento comprende cuatro épocas bien distintas, que se determinan por la forma que ha tenido en las diversas épocas, por la materia de que ha sido construido, y por las variaciones é innovaciones que en él se han introducido hasta llegar al grado de perfección en que la poseemos hoy día.

La primera época de la flauta comprende la primitiva flauta, ó sea la flauta llamada *Pan*, construida de siete tubos de caña de un largo desigual; estos tubos estaban unidos con cera. El número de siete no se cree fuese arbitrario, pues parece hacia relación á los siete cuerpos celestes conocidos con el nombre de *planetas*. Aunque de esta flauta era de la que se servia el dios Pan, segun cuenta la fábula, estaba tambien dedicada á Apolo y al Sol, como moderador de estos siete cuerpos celestes. Esta flauta, de una construcción tan rústica y tan simple, fué sustituida mas tarde por la flauta de un solo tubo, compuesta de una pieza, ó bien de varios pedazos unidos, como nuestras flautas modernas.

La flauta antigua comprende la segunda época. En la confección de esta flauta entraba el hueso de ciervo, aparentemente la *libia*, nombre que fué dado tambien á este instrumento. Los huesos de otros animales y el metal entraron tambien en la construcción de la flauta. No se tardó mucho en sustituir á estas materias difíciles de trabajar la madera, como materia mas fácil. En un principio, la flauta fué simple y taladrada de un corto número de agujeros. Segun Varron, no contenia mas que cuatro, y segun Ovidio, la madera de que se servian era el boj. Todo induce á creer que este instrumento era de formas en extremo simples y sencillas, y que su uso estuvo por mucho tiempo entre los pastores.

La tercera época de la flauta comprende la mas importante mejora introducida en este instrumento. Es la flauta de la Edad Me-

dia.—La ingeniosa aplicación de las llaves, con el objeto de establecer la debida igualdad entre los tonos y semitonos, es verdaderamente una mejora de gran importancia. Este precioso descubrimiento se debe á los alemanes, así como la adición de otras llaves en la parte inferior del instrumento, con el objeto de enriquecer su extensión al grave con dos sonidos, *do sostenido* y *do natural*.

La cuarta época comprende la flauta moderna; esta flauta está en *re* ó en *do*, es decir, hay una flauta que desciende al grave hasta el *re* por bajo del pentagrama, llave de *sol*, y otra que desciende hasta el *do natural*. Los italianos y los alemanes han renunciado hace mucho tiempo á la primera especie, habiendo adoptado la segunda como mas rica y sonora. La flauta moderna es de forma cilíndrica, como la de la Edad Media.—Se compone de cuatro tubos ó cuerpos separados que ajustan los unos á los otros por medio de encajes ó espigas.—El primer tubo se llama *cabeza de la flauta*, y está taladrado de un solo agujero, de mayor dimension que los demás que contiene el instrumento, y destinado á la emisión del viento. El segundo tubo se encaja ó se ajusta en el primero, de manera que los tres agujeros que contiene queden en línea recta con el de la *cabeza*. El tercer tubo se engasta igualmente en el segundo, formando los tres agujeros que contiene línea recta con los del segundo. A este último tubo se ajusta por su estremidad inferior un cuarto tubo, de menores dimensiones que los precedentes, sea indiferentemente la flauta en *re* ó en *do*. El primero, el tercero y el cuarto tubo, están por un extremo guarnecidos de virolas de marfil ó de plata. El cuarto tubo de la flauta en *re* está guarnecido de una sola llave, que se pone en movimiento por medio del quinto dedo de la mano derecha. Este mismo tubo en la flauta de *do* está guarnecido de otras dos llaves mas, destinadas á producir el *do sostenido* la una, y el *natural* la otra. Estas llaves permanecen abiertas, y solo se les cierra cuando se quieren producir los sonidos para que han sido colocadas. El quinto dedo de la mano derecha, es el que está destinado á operar sobre estas llaves.

En una época mas reciente, debido á la habilidad de algunos fabricantes y al proceder de fabricación puesto en uso por Boehm, la flauta ha llegado á tal grado de perfección,

que renue á la claridad y precisión de sus sonidos, una sonoridad ó igualdad de timbre admirables.

Los sonidos de la flauta no son de una expresión muy caracterizada; pero la pureza y dulzura de ellos se presta á ciertos pasajes delicados y suaves, que el timbre mas fuerte ó penetrante de otros instrumentos de su especie no podría desempeñar con tan buen éxito.

Flauta travesera.—Registro del órgano, imitación de los sonidos propios de una especie de flauta que llevaba este mismo nombre.

Flautado.—Registros del órgano que imitan los sonidos de este instrumento.

Flautado.—Dáse el nombre de sonidos *flautados* á los que se producen sobre un instrumento de cuerda y arco, cuando se apoya ligeramente el dedo sobre la cuerda, haciendo un movimiento particular con el arco é hiriendo la cuerda cerca del puente. También se dice de la voz, cuando esta produce sonidos ténues y pianos, disminuyendo la fuerza de emisión.

Flautino ó Flautín.—El flautino es una pequeña flauta, que está á la octava alta de la flauta ordinaria. El timbre de este instrumento es penetrante, y sus sonidos agudos son excelentes en el *fortísimo* de toda la orquesta. Pero donde este instrumento tiene un uso mas frecuente, es en las bandas militares.

Flautista.—Músico que toca la flauta.

Fleble.—Palabra italiana que significa una ejecución suave y delicada, que espresa la tristeza.—A menudo vá acompañada de las palabras *andante* ó *largo*, en cuyo caso el carácter que ha de llevar el movimiento ha de ser el mismo que indican estas palabras.

Flecha (FR. MATEO).—Monje español, nacido en 1481 en Prades, Cataluña. Hizo sus estudios en Barcelona y aprendió la música con un maestro llamado Juan Castelló. Fué maestro de capilla de las Infantas de Castilla, y murió á la edad de 72 años en el monasterio de Poblet en Cataluña.—Sus obras musicales fueron recogidas por un sobrino suyo y publicadas con el título siguiente: *Ensaladas de Flecha, música de capilla que fué maestro de las Infantas de Castilla, recopiladas por fray Mateo Flecha, su sobrino, con algunas suyas y de otros autores, por él mismo corregidas*.—Praga, 1584.

Flecha (FR. MATEO).—Sobrino del anterior.

nacido en Prades hacia el año 1520. Hizo sus estudios musicales bajo la dirección de su tío, y habiendo profesado en la orden de San Francisco, fué maestro de capilla del emperador Carlos V. Después de la abdicación de este príncipe, viajó y vivió algunos años en un convento en Bohemia, y en 1569 volvió a su patria, retirándose a la abadía de los Benedictinos de Solsona, en donde murió el 20 de Febrero de 1601.—Sus obras conocidas hasta hoy, son: 1.° *Madrigali á quatro é cinque voci con una á sesta et un dialogo á otto uocemente composto*, libro primo in Venecia appresso d'Aut. Gardano, 1568, en 4.°—2.° *Libro de música de punto*, Praga, 1581, en 4.°; 3.° *Divinarum completarum psalmi lectio brevis, Salve Regina cum aliquibus mottetis*, Praga, 1581, en 4.°

Flexibilidad.—Se dice generalmente que una voz tiene flexibilidad, cuando se dobla con facilidad á las exigencias del arte.

Fliscorno.—Instrumento de metal de forma horizontal, cuyos sonidos son mas claros y agradables que los del fligle, pudiéndose ejecutar con él pasajes rápidos y veloces. Hay fliscornos en *mi b*, en *fa*, en *si b* y en *do*, constituyendo todos una familia de gran importancia en las bandas militares.

Florencio (FRANCISCO AGUSTIN).—Licenciado en letras, que vivía en Madrid hacia fines del siglo XVIII, y publicó un libro con el título de *Crotología ó ciencia de las castañuelas. Instrucción científica del modo de tocar las castañuelas para bailar el bolero, fandango*, etc. Parte primera. Madrid 1792, en 12.°—Este es tal vez el solo libro que se haya escrito sobre esta materia. La segunda parte no llegó á publicarse.

Florez (HENRIQUE).—Sábio español, nacido en Valladolid el año 1701. Entró en la orden de San Agustín en 1715, y murió en Madrid el año 1775. Ha dejado algo escrito sobre el canto del oficio divino segun el rito mozárabe, en una disertación titulada: *De Antiqua Missa hispanica seu officio mozarabico*, inserta en su gran colección, que lleva por título *La España sagrada ó teatro geográfico-histórico de la iglesia de España*, Madrid, 1647-1770, 29 vol. en 4.°. Dicha disertación se encuentra en el tomo III, pág. 560.

Florido.—El contrapunto toma el nombre de *florido* cuando las partes que lo componen contienen los valores de notas que corres-

ponden á las otras especies de contrapunto, lo cual viene á ser una reunión ó mezcla de todas las especies.

Fluidez.—Se dice que una composición tiene fluidez ó presenta fluidez, cuando su estructura ó disposición presenta un conjunto claro y comprensible, en el que la marcha del canto es natural y fácil, y la armonía propia, adecuada y sencilla. La fluidez constituye en la música ese mágico enlace de los sonidos que tanto cautiva al oído, y que es un manantial inagotable de armonías limpidas y puras, que nos seducen y arrastran cual un dulce vértigo que sintiésemos dentro de nosotros mismos, cuando oímos esas melodías dulces y arrebatadoras que se deslizan por nuestro oído hasta penetrar en lo mas recóndito del alma.

Folias.—Aire de danza que estuvo muy en uso en otro tiempo en nuestro país, y el cual se bailaba acompañado de castañuelas. Las *folias* españolas han sido célebres, y sobre ellas se han escrito variaciones por algunos músicos célebres de la época en que este aire estuvo en boga. El clavecinista francés d'Anglebert publicó en 1689 veintidos variaciones sobre este tema; el célebre violinista Corelli publicó tambien en Roma, en 1700, veinticuatro variaciones sobre la *Follia*. La invención de este aire, unos la atribuyen al violinista Corelli, y otros á Broschi (Ricardo), hermano del célebre cantante Farinelli; pero se cree que ni á uno ni á otro pertenece la invención, siendo desconocido el autor de este aire nacional.

Fogaza (JUAN).—Monje portugués y compositor en el monasterio de Ossa, cerca de Lisboa; nació en esta capital en 1589. Aprendió la música bajo la dirección del maestro Lobo, habiendo profesado el año 1608, y muerto en Lisboa el 1659, á los 68 años de edad.—Ha dejado en manuscrito algunas misas, que se hallan en la Biblioteca Real de Lisboa.

Fondo.—Nombre de la tapa inferior de los instrumentos de cuerda y arco, como el violin, viola, etc.

Forkel (JUAN NICOLÁS).—Escritor de música y compositor, nacido el 22 de Febrero de 1749 en Meeder, cerca de Coburgo.—Era hijo de un zapatero, y tuvo por primer maestro de música al maestro de capilla de dicho pueblo. Un clave viejo y deteriorado que en-

contró en el granero de la casa de su padre, y que él mismo compuso, le sirvió para adquirir una cierta habilidad en la ejecución de la música de los antiguos organistas, sin tener mas guía para ello que su propio instinto. Aprendió también solo la composición con la sola lectura que hizo del *Parfait maître de Chapelle*, de Mattheson.—Sus felices disposiciones le hicieron ser admitido á la edad de 13 años en el coro de la iglesia principal de Lurebourg, en donde continuó sus estudios musicales. Hacia el año de 1766 obtuvo la plaza de *cantor* en Schwerin, sin embargo de que aun no habia cumplido los 17 años; y habiéndose trasladado á dicha villa el gran-duque, que era entendido en música y esclarecido apreciador de la capacidad de los artistas, alentó al jóven Forkel á que continuase sus estudios.—Llegado á la edad de 20 años, Forkel, que ya habia concebido la idea de dedicarse á hacer investigaciones sobre la historia de la música, comprendió que para conseguir su objeto era necesario adquirir antes ciertos conocimientos literarios y científicos, que sus trabajos de músico le habian impedido adquirir hasta entonces.—Con este objeto entró en la universidad de Göttingue, en donde empleó diez años en estudiar las lenguas antiguas, las matemáticas, la filosofía y el derecho, no olvidando, sin embargo, el estudio de la música, puesto que daba lecciones de este arte para vivir.—En 1778 obtuvo el título de director de música de la universidad de Göttingue, y fué encargado al mismo tiempo de la organizacion de los conciertos públicos.—El celo que desplegó en el ejercicio de sus funciones y el mérito de algunas de sus obras, le granjearon en 1780 el título de doctor en filosofía y música, dado en la misma universidad.—Por esta época se ocupaba ya de escribir la historia de la música, habiendo reunido con este objeto una numerosa biblioteca, de donde sacaba los materiales para su obra.—Pero no bastándole los libros que poseia, visitó las bibliotecas de Lepzick, de Halle, Dessau, Berlin, Dresde y Praga, en las cuales recogió una multitud de documentos interesantes.

Después de la muerte de Carlos-Felipe-Emanuel-Bach, Forkel solicitó la plaza de director de música en Hamburgo; pero no habiendo obtenido este puesto, permaneció en Göttingue ocupado tranquilamente en sus

trabajos artístico-literarios, hasta la época de su muerte, acaecida en el 17 de Marzo de 1818.—Su biblioteca fué vendida á subasta después de su muerte, y el catálogo impreso bajo el título de *Verzeichniss der von dem verstorbenen Doctor und Musik-director Forkel in Göttingen nachgelassenen Bücher und Musikalien*, Göttingue, 1819, en 8.°, de 200 páginas. Forkel era un buen organista, poseyendo el estilo y manera de J. S. Bach; pero solo en cuanto á la ejecución, pues como compositor no se elevó mas allá de la medianía.—Escribió un crecido número de piezas de música, como trozos de canto, coros, sinfonías, sonatas y conciertos para órgano ó clave.—La mayor parte de estas obras se hallan manuscritas en la Biblioteca Real de Berlin.—Pero fué en el terreno de la erudicion musical en donde Forkel se adquirió una reputacion sólida y justamente merecida.—Todas las partes de la literatura musical cayeron bajo el dominio de sus investigaciones, habiéndose distinguido particularmente en la historia y bibliografía del arte.—Sus obras mas importantes sobre esta materia, son: 1.°, *Weber die theorie der Musik, insofern sie Liebharben und Kennen derselben nothwendig und nützlich ist* (sobre la teoría de la música, con relacion á lo útil y necesario que es á los aficionados á música) Göttingue, 1774, en 4.°, de 58 págs; 2.°, *Musikalisch-kritisch Bibliothek* (Biblioteca crítica de música) tres vol. en 8.°; 3.°, *Weber die besste Einrichtung öffentlicher Concerte, eine Einladungsschrift* (sobre la mejor organizacion de los conciertos públicos), Göttingue, 1779, en 4.°; 4.°, *Genaure Bestimmung einiger musikalischen Begiffe. Eine Einladungsschrift* (Definicion de algunas ideas sobre música), Göttingue, 1780, en 4.°.—Las definiciones que contiene esta obra son la de la *música*, la del *músico*, la de la *direccion de orquesta* y la del *concierto*; 5.°, *Allgemeine Geschichte der Musik* (Historia general de la música), dos vol. en 4.°.—El primer volumen de esta importante obra apareció el año 1783 en Leipzig; el segundo no apareció sino trece años mas tarde, en 1801.—Las historias de la música de Burney y de Hawkins habian sido publicadas antes que Forkel pensase en dar á luz la suya, habiéndose este aprovechado de los materiales contenidos en aquellas, así como también de los trabajos de Marpurgy

de algunos otros escritores músicos; pero no se puede negar que hay en la obra de Forkel un orden mas metódico y un plan mejor concebido que en las obras de sus antecesores.—Se encuentra en ella una gran lectura, una erudición nada común y una exactitud de hechos y de fechas, que dejan muy poco que desear.—Pero estas cualidades no van unidas al espíritu filosófico, sin el cual no puede haber una buena historia de la música.—Su estilo es algo difuso, se detiene á veces demasiado en detalles insignificantes, y discute mas bien como filólogo que como historiador.—En el primer volumen de esta obra habla Forkel de la música de los egipcios, de la de los hebreos, de la música de los griegos y de la de los romanos.—En el segundo trata de la historia de la música desde los primeros tiempos de la iglesia hasta el siglo XVI.—Esta parte es la mejor tratada por Forkel, pues disipa muchas de las dudas que existían antes de su época sobre la música en la Edad Media.—Este sábio alemán tenía reunidos mas materiales para continuar esta importante historia; pero la muerte le sorprendió cuando ya había dado á luz estos dos volúmenes, y el trabajo quedó sin terminar.—También publicó otra obra, titulada *Allgemeine Litteratur der Musik oder Anleitung zur Kenntniss musicalischer, Bucher, etc.*, (Literatura general de la música, ó instrucción para conocer los libros de música escritos desde los tiempos mas remotos hasta nuestros días), Leipzig, 1792, gran. en 8.º de 540 páginas, y una traducción alemana de la historia de la ópera italiana del español Artea-ga. Leipzig, 1789, dos vol., en 8.º

Forte (f.).=Palabra italiana que se emplea en música, por oposición á la palabra *piano*, é indica que se ha de aumentar la intensidad y fuerza del sonido, produciéndolo en todo su lleno ó plenitud.

Forte-piano.=Esta espresion equivalia en otro tiempo á la palabra *piano*. En algunos países, como en Italia, aun todavía se conserva este nombre.

Fortissimo (ff).=Indica darle á los sonidos el mayor grado de sonoridad y fuerza.

Forza (con).=Indica vigor y energía en los sonidos.

Forzar la voz.=Cuando una voz sube demasiado, ó cuando los sonidos que produce están fuera de la estension natural que le es

propia, entonces la voz es forzada, y el cantante chilla en vez de cantar. Este defecto se encuentra á menudo en los cantantes cuando se hallan indispuestos, ó no están en voz, como suele decirse.

Forzato.=Palabra italiana que indica que los sonidos han de producirse con fuerza, haciéndolos oír con vigor y entereza.

Fosenna (LUCIO PEDRO DE).=Compositor nacido en Portugal el año de 1640. Se hallan algunas obras de música manuscrita, compuestas por este músico, en la biblioteca real de Lisboa.

Fosenna (CRISTÓBAL DE).=Jesuita portugués, nacido en Evora el año 1682, y uno de los mejores compositores de música religiosa que ha producido Portugal.—Fue profesor en el colegio de jesuitas de Santarem, en donde murió el 19 de Mayo de 1728.—Entre sus composiciones (*Machado, Bibliot. Lusit.* t. I, pág. 576) cita un *Te Deum á cuatro coros*.

Fosenna (NICOLÁS DE).=Maestro de capilla y canónigo en la catedral de Lisboa. Fue discípulo de Lobo, y vivió hacia los años de 1615.—En la biblioteca real de Lisboa se halla una misa á diez y seis voces, de su composición.

Fragmengo (FELIPE).=Compositor español que vivió en Italia hacia la segunda mitad del siglo XVI.—Ha publicado *Madrigali á cinque voci*, Venecia, 1534, en 4.º

Fragmento.=Dáse este nombre á una de las partes en que se subdivide la frase musical. La frase regular, que consta de ocho compases, suele dividirse en cuatro fragmentos de á dos cada uno.

Francia (LA MÚSICA EN).=La música francesa se remonta á la mas alta antigüedad.—Las mas antiguas canciones de este país estaban escritas en latín, y ea las fiestas públicas el pueblo las recitaba, celebrando las victorias de sus reyes. Desde los primeros tiempos se nota en las canciones y en los aires de este país una vivacidad que le es peculiar. Despues de la introducción del órgano en Francia, enviado como presente en 757 por Constantino VI á Pepin, padre del emperador Carlo-Magno, el canto gregoriano fué importado de Roma y propagado por el territorio de la antigua Galia. Carlo-Magno pidió al papa Adriano le enviase cantores que fuesen capaces de enseñar el canto gregoriano. El pontífice le envió á Theodoro y Benoit.

los cuales llevaban consigo un antifonario notado por el mismo San Gregorio. Por un orden del emperador, todos los libros de canto eclesiástico fueron corregidos por este antifonario, y el canto gregoriano fué generalmente adoptado.

Bajo el reinado de Carlo-Magno, los músicos nómadas vagaban en gran número por toda la Francia. Estos músicos ambulantes eran, al par que músicos, historiadores del reino, pues en sus canciones recitaban los principales acontecimientos de la historia de su país, y celebraban los hechos heroicos de sus reyes.

Entre los músicos que florecieron en Francia desde la época de Carlo-Magno hasta la de Guido d'Arezzo, los mas notables son: Rabanus y Haymar de Halberstadt, contemporáneos de los cantores enviados por el papa Adriano; Heris, Remi d'Auxerre, Odon y Hucbald, monje de Saint-Amand.—Remi y Hucbald han escrito tratados sobre la música, que se conservan hoy día en la Biblioteca real de Paris. En la obra de Hucbald se encuentran ciertos ejemplos de armonia, que prueban que el canto en consonancia fué inventado antes de los tiempos de Guido d'Arezzo.

Los trovadores y los llamados *menestrels* eran los que en esta época se ocupaban del ejercicio de la música, siendo los trovadores los que componían las canciones, y los *menestrels* los que las ejecutaban, acompañándose de instrumentos. Los trovadores solían ser también compositores y cantantes á la vez. Casi todas las canciones francesas, desde la época de los primeros trovadores hasta los siglos XII y XIII, en que estos se multiplicaron de un modo prodigioso por toda la Francia, están escritas para una sola voz. La instrucción y los conocimientos que poseían los trovadores no eran suficiente á poderlas componer á dos ó á tres voces.—Sin embargo, por los años de 1280, un trovador llamado Adam de le Hale, y por apodo el *Bossu d'Arras*, á causa de su deformidad y del lugar de su nacimiento, se distinguió como autor de canciones y motetes á tres partes.

En el siglo XIV la música á varias partes no había progresado todavía en Francia. Los manuscritos que existen de esta época presentan defectos y faltas de armonia, que prueban que el arte de escribir á varias par-

tes no se había perfeccionado después de las primeras composiciones de Adam de le Hale. Hacia el siglo XV se nota ya en la música francesa un sensible progreso, á causa de varios músicos hábiles que florecieron en dicha época, siendo el mas notable Giles Binchois, que fué contemporáneo del compositor flamenco Guillermo Dufay, y compartió con este y con el inglés Dunstaple la gloria de mejoras importantes en la armonia y en el sistema de notación.

Después de Binchois, que vivió por los años de 1540, se encuentran Antoine Busnois, maestro de capilla de Carlos el Temerario; Juan Monton y Antoine Brumel, contemporáneos del famoso Josquin Després, que fué la gloria de los Países-Bajos.

Bajo el reinado de Francisco I, el arte adquirió un nuevo impulso. Este príncipe, por los años de 1550 tenía dos maestros de capilla; el primero llamado Claude de Serminsy, y el segundo Auraut. De estos dos músicos, que sin duda serían de un mérito sobresaliente para su época, han desaparecido las obras, sin que se conserve hoy ningún fragmento que pueda hacer apreciar sus cualidades. En cambio existen composiciones de Clement Jannequin, que fué el músico mas célebre de esta época, y uno de los primeros que puede considerarse como compositor de gemio.—Este compositor publicó en 1544 varias obras, entre ellas un recuerdo ó reunion de todas ellas, con el título de *Inventions musicales á quatre ou cinq parties*, cuya obra se considera hoy como un monumento precioso del arte en aquella época.

Otros varios músicos hábiles florecieron en Francia á la época de Jannequin, contándose entre ellos Goudimel, célebre por haberse trasladado á Roma y haber sido el maestro de Palestrina.

En 1581 tuvo lugar en Francia el primer ensayo del drama musical. Bathazarini, célebre violinista piemontés, asociado á dos músicos de la cámara de Enrique III, organizó una fiesta musical y dramática con motivo del casamiento del duque de Joyeuse.—Las composiciones musicales que se ejecutaron en esta fiesta fueron aires de danza y cantos á varias voces, que fueron ejecutados por caballeros y damas de la corte. Nada parecido á esto se había oído hasta entonces en Francia. Este ensayo, gérmen de la ópera france-

sa, que había de adquirir su existencia real un siglo mas tarde, produjo la mas viva impresión.

El reinado de Enrique IV fué poco favorable al progreso de la música francesa. Desde su época el arte principió á declinar y á ser inferior al de otras naciones, particularmente al de la Italia, en donde los progresos del arte habian llegado á propagar mas la música por todo el país y á la formación de ópera italiana, que existia ya á mediados del siglo XV.

En 1645 el cardenal Mazarino dió á conocer por primera vez á los franceses la ópera italiana, que existia ya mas de cincuenta años antes sin haber sido imitada en Francia, no obstante el primer ensayo de espectáculo musical organizado por Bathazarini.—Una compañía de cantantes italianos que el cardenal habia hecho venir, representó en el palacio Bourbon dos óperas; la primera del género bufo, titulada *La Festa teatrale della finta pazza*, y la segunda *l'Orfeo et Euridice*, de Monteverde. Este género de espectáculo fué recibido con mucha frialdad por los parisenses, que no acostumbrados á él, concluyeron por abandonarle, viéndose el cardenal precisado á enviar los cantantes á Italia. El gusto por la música en Francia no estaba tan desarrollado que pudiesen encontrar placer en escuchar música seria, durante cuatro ó cinco horas que parece duraban estas representaciones.—Quince años mas tarde, con motivo de las fiestas del enlace de Luis XIV, el mismo cardenal Mazarino, que amaba mucho esta clase de espectáculo, hizo venir por segunda vez de Italia nuevos cantantes, que representaron en el Louvre una tragedia lirica en cinco actos, titulada *Ercole amante*. Esta segunda tentativa del cardenal fué más dichosa que la primera, habiendo la corte oido con placer las representaciones de estos últimos artistas.

Los deseos y la perseverancia de Mazarino por hacer gustar á los franceses la música italiana, dió por resultado la instalación de una música nacional. Algunos músicos notables que habian oído la ópera italiana, imaginaron el proyecto de imitarla en francés. Cambert, organista de Saint-Honoré, en union de Perrin, maestro de ceremonias del duque de Orleans, escribió una pastoral, que fué representada en Issy en 1659, habiendo sido fa-

vorablemente acogida. Este ensayo vali6 á los autores un privilegio para el establecimiento de la primera ópera francesa.—Estos dos músicos se asociaron y presentaron nuevas obras, que el público acogió con agrado, principiando este á tomar afición á este género de composiciones.

Los autores de esta música no gozaron por mucho tiempo del favor del público. Un músico de génio, destinado á conducir al arte por su camino verdadero, y dotado de un gran talento y vivacidad de espíritu, vino á acrecentar mas el gusto por la música entre los franceses, y á hacer dar un gran paso al arte dramático. Este músico fué Juan Bautista Lulli, nacido en Florencia el año 1633. Dedicado al ejercicio de la música desde sus primeros años, Lulli se aplicó en un principio al estudio del violin, en cuyo instrumento mostró desde luego las mejores disposiciones. A la edad de trece años se trasladó á Paris, protegido por un viajero llamado Guise, que se habia prendado del talento del jóven, y le habia ofrecido su proteccion.—En Paris entró al servicio de una casa de alto rango, en donde le dieron maestros de clave y de composicion, llamados Metru y Roberday, ambos organistas de Paris. La rara habilidad de Lulli en los instrumentos, asi como su talento para la composicion, en la que sobrepujó á sus maestros, esparcieron por todas partes su nombre, siendo objeto de la admiracion de todos.—Luis XIV quiso oír á un músico que tanto ocupaba la atencion de todo el mundo. Lulli mostró ante la corte su brillante ejecucion en el violin, y Luis XIV, satisfecho, se apresuró á destinarlo á su servicio. Entrado al servicio de este príncipe, y encargado de la inspeccion de su música, organizó una nueva banda de músicos, que se llamó *les petits violons*, para distinguirla de otra que existia, nombrada *les grands violons*, compuesta de una especie de *menestriers*, que no sabian leer la música.—Estos nuevos músicos formados por Lulli dieron desde entonces el servicio de la capilla y de la cámara del rey.

Lulli componia todo aquello que se ejecutaba en las fiestas de la corte, así como tambien sinfonías y aires de danza, que eran ejecutados en los entreactos de las comedias de Molière. La ópera francesa se habia ya instalado, y Lulli, comprendiendo todo el ensanche que esta podia adquirir, deseaba

hallar un poeta que comprendiese sus ideas y que quisiese sometersele. Quinault se le ofreció, y asociados estos dos hombres célebres, produjeron una porcion de obras, habiendo sido la primera de ellas *Les Fetes de l'amour et de Bacchus*, que fué representada en 1672.—Después siguió *Alceste*, *Cadmus*, *Thésée*, *Atys*, *Isis*, *Proserpine*, *Persée*, *Phaëton*, *Amadis*, *Roland* y *Armide*, representada en 1686, y cuya obra es considerada como la mas bella produccion de Lulli.—Este compositor escribió además varias pastorales y veinticinco bailes.—Esta fecundidad es prodigiosa, si se considera que Lulli era á la vez compositor, director de orquesta, maestro de canto, de declamacion y coreógrafo de su teatro.—A la época en que Lulli tomó la direccion de la ópera, no existian en Francia ni cantantes, ni coreógrafos, ni coristas, ni músicos de orquesta; pero este hombre, dotado de una rara inteligencia y de una gran actividad, consiguió reunirlo todo.

Lulli es considerado como compositor de un raro mérito, con relacion á su época, sobre todo en la declamacion cantada, ó sea el recitativo. En cuanto á la melodía de sus aires y á su instrumentacion, no puede ser considerado como inventor, porque su estilo es una imitacion de Carissimi y de Carulli.—Pero la ignorancia que existia en Francia respecto á las producciones musicales del extranjero, habia hecho creer que ningun músico podia luchar ni competir con el genio de Lulli, y esta persuacion, perdonable en 1675, duró por espacio de mas de cincuenta años. Todos sus predecesores fueron mirados con desden siempre que se apartaron del estilo de las composiciones de Lulli; así es, que realmente no ha existido en Francia mas que un género de música dramática desde la época de Lulli hasta la de Rameau, es decir, desde 1672 hasta 1733. Muchos compositores llenaron el intervalo de tiempo comprendido entre estos dos hombres célebres, habiendo no pocos de bastante mérito; pero todos, á escepcion de Campra, que poseyó originalidad de ideas, fueron imitadores de Lulli, y por lo tanto, sus nombres no brillan mucho en los fastos del arte musical.—Lulli murió en Paris el 22 de Marzo de 1687, de resultas de una herida causada en un pié.

La preocupacion de los franceses en favor de Lulli se reprodujo en favor de Lalande,

hábil compositor de música religiosa bajo el reinado de Luis XIV, y cuyo estilo sirvió por mucho tiempo de modelo á los numerosos compositores franceses de su época, que se ejercitaron en este género de música.

La música instrumental habia hecho algunos progresos en Francia durante el reinado de Luis XIV, en cuya época aparecieron varios artistas de mérito, que preparaban ya una via de perfeccionamiento á sus sucesores.—Los tocadores de clave mas célebres de esta época fueron Couperin, Haddelle, d'Anglebert y Buret.

Los instrumentos de arco fueron tambien en dicha época cultivados con éxito.—Marais y Torqueray se distinguieron en la viola, habiendo publicado varias piezas para este instrumento. Senaille, nacido en 1688, fué el primer violinista francés que se colocó á la altura de los violinistas italianos. Leclair, contemporáneo suyo, mereció igualmente los aplausos de las personas de buen gusto. Estos dos artistas son considerados como los fundadores de la escuela francesa de violin.

En el siglo XVI los instrumentos que mas se cultivaban en Francia eran el laúd, la viola, el violin y el clave.

El canto fué por mucho tiempo un arte desconocido en Francia. Lambert, celebrado en los versos de Boileau, y cuya hija fué la esposa de Lulli, era el mejor maestro de Paris. Después de este, Camus, Dambray y Baccilli eran los mas principales; pero ninguno de ellos conocia los principios de la produccion de la voz, ni las reglas de la vocalizacion.

Llegamos á una época en que una reforma importante, promovida por Rameau, hace salir á la música dramática del estado de inaccion en que habia permanecido en Francia durante los tiempos de la regencia.—Al reinado de Luis XV estaba reservado el presentar la revolucion que Rameau habia de producir en la música de teatro.—Este músico célebre, nacido en Dijon el 25 de Octubre de 1683, estudió los principios de la música en su pueblo natal; después viajó por la Italia, y á su vuelta á Francia fué organista en Paris.—Hábil en el arte de tocar el órgano, se hizo notar desde luego por las piezas de clave que publicó, que eran de un género nuevo. Pero lo que mas hizo fijar la atencion sobre él, fué la publicacion de un *Tratado de*

armonía que apareció en 1722, y el cual estaba fundado en una teoría enteramente nueva. No obstante estar reconocido Rameau como músico hábil y entendido, hasta la edad de 50 años no pudo hacerse de un poema de ópera para componer la música.—A esta edad vió por fin satisfecho su deseo, debutando con su ópera *Hippolyte et Aricie*, que fué representada en 1733.—Rameau compuso veintidos óperas en el espacio de diez y siete años, lo cual prueba una fecundidad rara en un artista que habia hecho su primera composición dramática en una edad tan avanzada.

Rameau se habia apartado en sus composiciones de la ruta seguida por sus antecesores.—Su estilo difería del de los imitadores de Lulli, y por lo tanto, los partidarios de este encontraban su armonía dura, su recitativo demasiado cantante, y sus melodías defectuosas. No obstante esto, Rameau tuvo numerosos partidarios, y los concurrentes á la ópera se dividieron en dos campos, que se hicieron la guerra, hasta que un compositor célebre vino de Alemania á hacerles olvidar al uno y al otro.

Los compositores contemporáneos de Rameau fueron los últimos que escribieron música de un estilo puramente francés. La música italiana habia ganado mucho terreno, y el gusto por la música francesa no existía mas que un partido, mientras habia otro partido mucho mas numeroso, que estaba por la italiana, y que negaba hasta la existencia de la verdadera música francesa. La ópera cómica, que acababa de nacer, sirvió de pasto á los compositores italianos que se habian fijado en Francia, y Duni, Philidor y otros, compusieron las primeras óperas cómicas originales, que vinieron á desarrollar enteramente el gusto por la música italiana y á hacer olvidar el estilo pesado y soporífero de la francesa.

La música italiana habia ganado todo el prestigio. La música francesa quedaba, pues, estacionaria, y la necesidad de una reforma se hacia sentir. Un compositor alemán, llamado Gluck, vino á promover esta reforma y á causar una especie de revolución en el arte con su ópera *Iphigenie en Aulide*, que fué representada el 19 de Abril de 1774, y cuyo éxito fué inmenso.

Después de esta época, llegó á París en 1777

uno de los compositores italianos mas renombrados, Piccini. Este compositor llegaba á Francia después de haber dado á luz un gran número de óperas. Desde luego se suscitó una competencia entre Piccini y Gluck, que dió lugar á la formación de dos partidos y á encarnizados debates entre ambas partes.—Tal era el estado de la música dramática en Francia á fines del siglo XVII.

La instalacion en este pais de otros compositores italianos de gran nombradía, como Cherubini y Spontini, y la cooperacion de Mehul, gran compositor francés del siglo XVII, que habia imaginado un nuevo sistema con relacion á la instrumentacion y á las formas de la armonía, contribuyó á dar un nuevo ensanche á la música francesa y á desarrollar el arte, elevándolo á una altura á que no habia llegado hasta entonces.

Al lado de Mehul y de los compositores italianos, figuraban M. Berton, Boieldieu y otros compositores franceses, que con los brillantes éxitos que principiaron á obtener de sus obras, comenzaron á abrir el camino á la escuela francesa, preparando así el gusto á una reaccion que mas tarde habia de operarse con relacion á la música italiana.

Esta reaccion no tardó mucho en verificarse: las obras de los compositores franceses acogidas favorablemente por el público; la preferencia dada á las obras de algunos compositores antiguos, como Gretry y Dalayrac, que estaban relegadas al olvido; la aparicion de nuevos compositores y de cantantes de mérito, y la fundacion del conservatorio, que principió á producir artistas de provecho, todo contribuyó á estender el dominio de la música francesa, y á consolidar los cimientos de la música nacional.

El gran número de artistas distinguidos que posee hoy la Francia, los notables trabajos de muchos de estos sobre los principios fundamentales de la ciencia, y lo mucho que se ha adelantado y perfeccionado en ese pais el arte musical, ponen de manifiesto la gran importancia de la música francesa, así como el rango que ocupa hoy en la Europa musical, siendo una de las tres escuelas mas importantes que se conocen.

Hoy día los artistas que forman la escuela francesa como compositores, son: Meyerbeer, Auber, Halevy, Carafa, Adam, Ambroise Thomas, Grisar, Boieldieu, Clapisson,

F. David, Weber, Niedermeyer, Gounod, Gevaert, Bazin, V. Masse, Montfort, Cadeaux, Maillard, E. Gauthier, Boisselet y algunos otros.—En la música instrumental se distinguen Berlioz y Onslow.

Las grandes solemnidades musicales llevadas á cabo en estos últimos años en este país, el gran número de escuelas y sociedades de canto coral establecidas en todos los departamentos del territorio francés, y la gran protección que el gobierno dispensa á la música en Francia, hacen de esta nación un país culto por excelencia, y en donde la música es tenida y apreciada en todo lo que ella vale.

Francon ó Frankon.—Escritor célebre, autor de un tratado de música mesurada, llamada así por oposición al canto llano ó música de iglesia. Francon nació en Colonia en el siglo XI, é hizo sus primeros estudios en la escuela de la iglesia de Liege, bajo la dirección de Adelman, monje sabio de la abadía de Stavelot.—Fue filósofo, matemático, astrónomo y músico.—Se ignora la época de su muerte. Los escritos de Francon forman una época importante en la historia de la música, pues parece que los que habían escrito antes de él sobre este arte, no habían tratado sino de la música de canto llano, ó sea de una música desprovista de signos á propósito para representar los diversos valores de las notas.

Se han suscitado dudas acerca de la época en que Francon escribió y también sobre la autenticidad de sus escritos.—Los musicólogos ó arqueólogos músicos han discutido mucho sobre si la música mesurada fue ó no conocida antes de que Francon escribiese la obra que tanto nombre le ha dado en la historia del arte y que se titula *Ars cantus mensurabilis*.—M. Fetis es de opinión que la música ritmada existía ya antes de la época de Francon, pues dice que las melodías y los cantos populares fueron en todas épocas ajustados á medida y ritmados, y que cuando se trató de escribirlos hubo necesidad de emplear signos que indicasen la duración proporcional de los sonidos.—M. de Coussemaker, en su interesante obra, titulada *Historia de la armonía en la Edad Media*, aunque participa de esta misma opinión de Fetis, disiente, sin embargo, en cuanto á la autenticidad de la obra atribuida á Francon,

creyendo que dicha obra fué escrita por otro autor del mismo nombre muy anterior á la época en que M. Fetis coloca al verdadero autor del *Ars cantus mensurabilis*, fundándose para ello en que no es posible que en el corto tiempo transcurrido entre la época de Guido d'Arezzo y la de Francon, hubiese podido formarse el sistema de la música mesurada, ni tampoco los principios de armonía que contiene otra obra de Francon, titulada *Compendium de discantu*.—Algunos otros autores, como Kieseweter, Winterfeld y Perne, han creído esto mismo; pero M. Fetis insiste en la idea de que la música mesurada, así como cierta clase de armonía, existían ya antes del siglo XI, porque aunque no se hayan encontrado hasta ahora monumentos que acrediten este aserto, no es posible que, como dicen muy bien sus mismos refutadores, el sistema se hubiese podido establecer en el corto espacio de tiempo transcurrido entre Guido y Francon.

Luego lo que este último hizo fué formar una nueva teoría y ajustar á reglas y preceptos una cosa que se conocía ya por la práctica; pero que no estaba todavía determinada ni precisada por la teoría y el examen de los hechos, que es el que hace hallar la verdad y establecer los fundamentos de un arte. Pero no cabe duda que el *Ars cantus mensurabilis* de Francon marca en la historia de la música una época de progreso y un paso importante dado en la senda de la escritura musical. De esta obra existe un manuscrito en la Biblioteca Ambrosiana de Milán, en folio:

El abate Gebert ha publicado una edición de dicho libro, el cual contiene: 1.º El prefacio, que principia con las palabras *Cum de plana musica*, etc.; 2.º cap. I, *De divisione musicæ mensurabilis et ejus speciebus*; 3.º Capitulo II, *De definitione discantis et divisione*; 4.º Cap. III, *De modis cuiuslibet discantis*; 5.º Cap. IV, *De figuris sive signis cantus mensurabilis*; 6.º Cap. V, *De ordinatione figurarum ad invicem*; 7.º Cap. VI, *De plicis in figuris simplicibus*; 8.º Cap. VII, *De ligaturis et earum proprietatibus*; 9.º, VIII *De plicis in figuris ligatis*; 10.º Cap. IX, *De pausis et quomodo per ipsas modi ad invicem variantur*; 11.º Capitulo X, *Quot figure simul legabiles sint*; 12.º Cap. XI, *De Discantu et ejus speciebus*; 13.º Capitulo XII, *De copula*; 14.º Cap. XIII, *De Oche-*

lis.—Otros varios manuscritos existen en diversas bibliotecas de Europa, siendo, según parece, el mejor de todos ellos el de la biblioteca Ambrosiana de Milán, por el cual hizo el Abate Gerber su publicación.

Frase.—La frase es una idea musical, que consta generalmente de cuatro, seis u ocho compases, y concluye con una cadencia poco decisiva.—Dáse el nombre de miembros á las dos partes ó trozos en que suelen dividirse algunas frases.—Cuando un miembro se divide en dos partes, á cada una de estas se dá el nombre de fragmentos.

Frasear.—Esta palabra se aplica en la ejecución de la música á los cantantes é instrumentistas que observan todas las reglas del buen canto.

Frovo (JUAN ÁLVAREZ).—Capellan y bibliotecario del Rey Juan IV de Portugal. Nació en Lisboa el año 1608 y murió en 1671.—Fue compositor, y ha dejado en manuscrito misas, himnos, lamentaciones, salmos, responsos, etc.—Como escritor sobre la música, es conocido por un libro titulado *Discursos sobre á perfeccion de diatessaron*, Lisboa, 1622, en 4.º.—Frovo ha reproducido en esta obra una gran parte de los argumentos de André de Paep sobre la cuarta considerada como consonancia perfecta. La biblioteca del rey de Portugal contiene además otras obras de este mismo escritor, con los títulos siguientes: 1.º *Speculum universale, in quo exponuntur omnium ibi de quolibet, musices genere disserunt vel agunt*, 2 vol. en folio mayor, 1651; 2.º *Theorica et practica de musica*, en fol. m. s.; 3.º *Breve explicao da música*, en 4.º m. s.

Fuenllana (MIGUEL DE).—Músico español y guitarrista célebre del siglo XVI, nacido en Navalcarnero, cerca de Madrid.—Floreció á mediados de dicho siglo; fué ciego de nacimiento, y se ignora hasta ahora la fecha del día y año en que nació.—Escribió una obra notabilísima, con el título de *Libro de música para vihuela, intitulado Orphenica Lyra. En el que se contienen muchas y diversas obras. Compuesto por Miguel de Fuenllana. Dirigido al muy alto y muy poderoso señor don Philippe, príncipe de España, rey de Inglaterra, de Nápoles, nuestro señor.*—Con real privilegio; impreso en Sevilla en casa de Martín Montedoca, 1554.—Este libro contiene cosas muy notables y curiosas, referentes al modo de tañer ó ejecutar en la guitarra las diferentes

piezas, recopiladas por el autor y escritas en cifra, según era costumbre en aquella época escribir la música para guitarra.—En él se hallan motetes á cinco y á seis voces, sonetos, madrigales, villancicos, fantasías, villanescos, strambotes y romances viejos, puestos en música por los mejores compositores, como Morales Josquin, Guerrero, Flecha, Juan Vazquez y otros.—El canto de la voz está señalado en la misma cifra con tinta encarnada y el acompañamiento de la guitarra con tinta negra.

Es singular ver el contraste que presentan las piezas de música sagrada con acompañamiento de guitarra, como el *Pange lingua* de Guerrero, los motetes *Lamentabatur Jacob* y *Virgo María* de Morales, *O beata María* de Gombert, *Kiries*, de Josquin, y otra porción de obras religiosas á tres y á cuatro voces, acompañadas del tradicional instrumento. Los sonetos, madrigales, estrambotes, villanescos y villancicos, no son otra cosa sino canciones de diversos géneros, entre las cuales merecen catarse los villancicos de Juan Vazquez, á tres voces, titulados: *Morenica dame un beso*; *Cómo queréis madre*; *Ay que non oso*; *No sé que me bulle*; *Dúete de mi señora*; *No me hableis, conde*; *Quiero dormir*. De Guerrero trae algunos sonetos y madrigales, como *O mas dura que marmol*; *Amor es voluntad*; *Mi corazon fatigado*; *Agora cobrando acuerdo*, y otros.—De Flecha trae algunas canciones, con el título de *Si amores me han de matar*; *Qué será del pobre Juan*; *Teresica hermana*; *Malaya quien á vos casó*, y las ensaladas *Jubilate*, *Bomba* y *La justa*, de este mismo autor.—Fuenllana, en la introducción de su obra dá avisos y pone advertencias muy oportunas sobre el modo de entender la cifra y el manejo de la guitarra. Habla de los redobtes, del tañer con limpieza, de los tonos y de la manera de interpretar las piezas que se hallan en su libro.—Al hablar de la forma y disposición de la obra, dice: «Este libro se divide en seis partes: en la primera me pareció poner duos y composturas á tres, y con cada una de ellas una fantasía á tres, del tono que es la compostura, teniendo respeto á dos cosas: la una, que esta fuese música tan doméstica á principiantes, que la pudiesen tomar en lugar de a, b, c; la otra, que al que no le estuviese bien trabajar en las obras compuestas, ha-

«llase fantasías con que satisfacer al oído y ejercitar mejor las manos. Aunque en esto mi opinión es que cualquiera que quisiere aprender la música de veras, siempre se ejercite en estudiar y poner obras compuestas, pues de ellas se saca el verdadero fruto. Y si algún olor de compostura tuvieren las fantasías que en este libro pongo, confieso ser causa y haber visto y puesto muchas obras de excelentes autores.—En la segunda se ponen motetes á cuatro, y con cada uno de ellos una fantasía mia, siguiendo, como dicho es, el orden del tono de que es el motete que le precede. En las obras que en esta segunda parte se contienen, mayor dificultad hay; pero el que con diligencia y buen estudio trabajare en ser aprovechado en la primera parte, fácilmente podrá sujetar á su voluntad las que se ponen en la segunda. En especial son de mucho provecho, para desenvoltura de manos y para tañer música de buen aire, las fantasías que se contienen en esta segunda parte.—En la tercera se ponen motetes de á cinco y de á seis voces, música de muy excelente compostura y consonancia; podrán gozar de su grandeza los que fueren grandes en estudio y saber, y los que con curiosidad, disponiéndose á adquirir la gran excelencia y perfección de este instrumento, quisieren coger el fruto de lo mas alto de la palma.—En el cuarto libro se ponen obras de contrapunto sobre algunos cantos llanos, con algunas partes de mías fantasías, muy provechosas para desenvoltura de manos; algunas hay fáciles, para aquellos que las buscan. También se ponen fabordones con otras obras compuestas.—En la quinta parte se contienen strambotes, madrigales, sonetos en lengua toscana y en la nuestra, villanescas y villancicos á tres y á cuatro, música por cierto digna de todo estudio, pues no solo aprovecha para el tañer galano y de buen aire, pero aun tambien para adquirir el verdadero artificio de la compostura, pues cualquiera música extranjera trae consigo todo este provecho. También se ponen algunos romances viejos, por no incurrir en desgracia de los que son amigos de este manjar.—En la sexta y última parte se ponen tres ensaladas, *Justa*, *Bomba* y *Jubilante*, con algunas fantasías y obras compuestas para vihuela, de cinco órdenes lo mismo

para guitarra. No se le puede negar el loor á estas obras, pues sin duda las dichas ensaladas tienen excelencia en la letra y singularidad en la compostura. Buen testigo será desto el que trabajare de gustar con libertad deste potaje.—Hablando de lo que debe observarse acerca de la ejecución de las obras, dice: «Viniedo, pues, á tratar de la música compuesta, digo que en todas estas obras, así á tres como á cuatro, á cinco y á seis, con todas las demás que en el libro se contienen (excepto duos), fué mi intención ponerles letra, porque me parece que la letra es el ánima de cualquiera compostura, pues aunque cualquier obra compuesta de música sea muy buena, faltándole la letra parece que carece de verdadero espíritu. Por lo cual me movi á ponerla y á señalar una de las voces que mas agradable fuese para poderse cantar, que es la de la cifra colorada.—Pues teniendo cuenta con esta señal el que de veras lo quisiere trabajar, sin duda podrá gozar de esta excelencia, que es cantar una voz de la compostura que tañere.

«En lo que toca al compás con que estas obras se han de tañer, solo quiero decir que cada uno se debe conformar con la disposición de sus manos y dificultad de la obra, pues el que las tuviere, con ellas se tiene la licencia para tañer con mas libertad y destreza cualquiera obra, aunque tenga dificultad. Y el que no tuviera tanta soltura de manos, debe tañer con compás reposado, en especial á los principios, hasta tener conocimiento de la obra que tañe, por usar de limpieza en lo que tañere, y guardar la verdad de la compostura. Y al fin: así los que tienen manos, como los que carecen de ellas, me parece que en toda obra que tañeren, ora sea fácil ó dificultosa, deben de elegir el medio, quiero decir, que ni el compás vaya apresurado, ni muy despacio.—Así mismo, es aviso que en alguna compostura y fantasías se baja la sexta un punto de tono en que se suele templar. Esto se entiende en octava de la cuarta en vacío con que se ha entonar. Es una buena manera de tañer, teniendo conocimiento de los términos, porque se goza de algunos puntos en vacío, que es lo mejor que este instrumento tiene. Otras advertencias y observaciones pone sobre el redoble ó dedillo, que viene á ser lo que hoy

llamamos rasgueado, y sobre los tonos en la guitarra, concluyendo la introducción de la obra con la tabla de las materias que contiene. Siguen luego varias poesías laudatorias, entre las que creemos digna de citarse el siguiente soneto de Juan Iranzo, en alabanza del autor: dice así:

Dos hombres han los Dioses castigado,
Que robaron su corte soberana,
El uno fué Prometheo, otro Fuenllana,
Que su fuego y su música han hurtado.

Quitan al uno el ver, otro ligado
Dejan por cebo á un águila inhumana;
Uno daba á las piedras vida humana,
Otro en piedras los hombres ha tornado.

Apollo fué el que tuvo mas porfia
En darle aquel castigo, con recelo
Que viese cómo del él aprendía,

Y á los Dioses les dijo: (aunque con celo)
Fuenllana ha mejorado la harmonía,
Que no estaba tan dulce acá en el cielo.

Esta obra es un documento histórico de una alta significación para el estado del arte musical en España en el siglo XVI, pues por lo selecto de las obras que trae de compositores tan famosos como Morales y Guerrero, por la particularidad de hallarse dichas obras reducidas á cifra para guitarra, y por el giro y disposición de las fantasías del autor, escritas para este mismo instrumento, podría esparcirse mucha luz sobre el estado de la composición musical en España en aquella época, toda vez que se redujesen á notación moderna los sonetos y madrigales de Guerrero, las canciones de Vazquez y las fantasías del autor, en cuyas obras creemos se habrían de hallar giros armónicos y melodías no usadas por los compositores de aquellos tiempos, en los que las reglas severas del contrapunto eran observadas como mandamientos de la ley de Dios.

Fuentes (PASCUAL).—Compositor español, nacido en Valencia á principios del siglo XVIII. En 1757 fué nombrado maestro de capilla de la catedral de Valencia, después de haber ejercido este mismo cargo por espacio de muchos años en la iglesia de San Andrés de dicha capital.—Fuentes murió el 8 de Junio de 1768, y ha dejado un gran número de obras religiosas, como misas, salmos, motetes y villancicos de bastante mérito, siendo con-

siderado como uno de los representantes de la escuela valenciana de música religiosa.

Fuentes (FR. FRANCISCO DE SANTA MARIA DE).—Monje español de la orden de San Francisco; vivió en Madrid hácia la segunda mitad del siglo XVIII, y escribió un libro con el título de *Dialectos músicos, en donde se manifiestan los mas principales elementos de la armonía, desde las reglas de canto llano hasta la composición*; Madrid, Fernandez, 1778, en 4.º

Fuga.—La fuga es una composición fundada en la imitación y trabajada sobre una sola frase, llamada motivo, de la cual se sacan todos los elementos que se emplean para su completo desarrollo.—Son cuatro las clases que hay de fuga y se denominan: 1.º, *fuga tonal*; 2.º, *fuga real*; 3.º, *fuga tonal-real*, ó sea *mista*; y 4.º, *fuga irregular*, ó de *imitación*.—También se divide en *fuga de escuela* y en *fuga libre*; en *fuga antigua* y en *fuga moderna*, y finalmente en *fuga simple*, *doble*, ó *triple*.—El nombre de *fuga* trae su origen de la disposición de las voces, que al imitarse mutuamente parece como que se huyen ó se evitan unas á otras, de donde se le ha dado el nombre de fuga ó huida.—Estas diferentes especies constituyen otros tantos ejercicios, cuya principal diferencia consiste en la distinta manera de principiar y concluir el motivo, en la manera de hacer la contestación, ó en el mayor ó menor número de motivos que contenga, lo cual constituye la fuga simple, doble ó triple.—Cuando la primera vez ha espuesto el motivo, y sigue acompañando á la contestación de la segunda voz, forma lo que se llama el *contramotivo*.—La contestación es la imitación hecha por la segunda voz, del motivo espuesto por la primera. Dáse el nombre de *entradas* en la fuga á las diversas repeticiones que del motivo principal hacen las voces entrando unas tras otras.—Episodio de la fuga es el divertimiento que media entre entrada y entrada.—*Estrechos*, son las entradas que hacen las voces, diciendo el motivo ó motivos, de modo que la segunda voz entre antes que acabe la primera, y así sucesivamente.—Este ejercicio es de gran utilidad en el estudio de la composición musical, y con él aprende el discípulo á dar desarrollo y expresión á todas las partes que forman una pieza de música.

Fugado (GÉNERO).—Esta palabra se aplica á aquellas composiciones en que las partes mar-

chan imitándose á manera de fuga, sin atenderse á una severa observancia de las reglas escolásticas, prescriptas para esta clase de ejercicios.

Fundamental.—Dáse este nombre al sonido mas bajo de un acorde, al cual se llama tambien *bajo fundamental*.

Fuoco (con).—Palabra italiana, que significa fuerza y vigor en la ejecucion de la música.

Furioso.—Los compositores italianos hacen uso de esta palabra para indicar ciertos trozos de música de un movimiento vivo y de acentos fuertes, análogos y propios para espresar pasiones violentas, como la cólera, la venganza etc.

Fusa.—Signo ó nota de la música, cuyo valor es la octava parte de un tiempo ó parte de la medida del *compasillo*.

G.

GAF

G.—Esta letra representaba el sétimo sonido de la antigua escala del canto gregoriano, equivalente al quinto grado de la tonalidad moderna, ó sea á la nota *sol*.—Los alemanes ó ingleses suelen representar todavía con esta letra el quinto sonido de la escala.

G, sol reut.—Se designaba de este modo la nota *sol* para indicar sus tres propiedades de poderse cantar por natura, bemol ó becuadro.

Gaforio (FRANCISCO).—Escritor didáctico sobre la música, nacido en Lodi el 14 de Enero de 1451.—Su padre, simple soldado, se llamaba *Bettino Gafori* y su madre *Catalina Fizaraga*.—Destinado á seguir el estado eclesiástico, estudió en un principio la teología, el canto llano y la composición musical.—Su maestro en este último arte fué un monje llamado *Condendach*, al cual Gaforio llama en sus escritos *Bonadies*.—Habiendo tomado las órdenes sagradas, se trasladó á Mantua, en donde empleó dos años en el estudio de la teoría musical. Despues pasó á Verona, y de este último punto á Nápoles, en cuya capital publicó su primer tratado de música, dándose á conocer de un modo ventajoso.—Su situación, sin embargo, no era muy lisonjera, lo que le obligó sin duda á abandonar esta capital y á trasladarse á Lodi, su país natal, en donde permaneció poco tiempo, á causa de haber sido llamado por el obispo Pallavicini para desempeñar el puesto de maestro de coro en Cremona. En este punto permaneció tres años, y despues pasó á Milan para desempeñar las funciones de primer chantre y maestro de coro de la gran basílica. En Milan fundó una escuela de música, que dirigió con gran tino y acierto, habiendo muerto en dicha capital el 24 de Junio de 1522, á la edad de setenta y un años.—Gaforio ejer-

GAF

ció una poderosa influencia sobre los estudios musicales de su época. La mayor parte de los escritores de música que le sucedieron lo citan como una gran autoridad. Vencedor en las discusiones que sostuvo con sus contemporáneos, tuvo siempre sobre todos la ventaja de la gran erudición musical de que se hallaba adornado.—Considerado en su doctrina, es inferior de cierto modo á Tinctoris, su contemporáneo, en cuanto á la exposición del método y á los conocimientos prácticos del arte; este último trató de la solmisación, de la tonalidad y del arte de escribir, con un talento superior para la época en que vivió; pero no dió gran importancia á los cálculos aritméticos sobre la constitución de los intervalos; Gaforio, por el contrario, hizo de esta parte de la ciencia el fundamento de sus considerables trabajos. Su *Música práctica* es una obra del mas alto interés, y en donde se encuentra mejor explicada que en ningún otro autor la notación difícil y complicada usada en los siglos XV y XVI.—De las obras de Gaforio se hicieron numerosas ediciones, lo que prueba el gran éxito que alcanzaron, debido sin duda á la novedad de sus doctrinas. Las mas notables son: 1.º *Clarissimi et praeantissimi musici Franchini Gafori Laudenci theoricum opus musicae disciplinae*, impressum Neapoli, per Franciscum di Dino Florentinum, anno Domini MCCCLXXX, die octavo Octobris, en 4.º—Otra segunda edición se publicó de esta obra, con el título de *Theorica musica Franchini Gafori, Laudensis*, impressum Mediolani per magistrum Philippum Mantegatium dictum Cassanum opera et impensa magistri Joannis Petri de Lomacio anno salutis MCCCXCII, die quindecimo Decembris, en 4.º; 2.º, *Practica musicae (sive musicae actiones in IV libris)*, Mediolani, per Guil. Signerra, 1496, en folio.

Los numerosos ejemplos que contiene esta obra fueron impresos con planchas grabadas en madera.—El primer libro trata de los principios y de la constitucion de los tonos del canto llano, y contiene algunas entonaciones conformes al rito ambrosiano; el segundo hace referencia á todas las partes de la notacion; el tercero al contrapunto, y el último á las proporciones de las notas, de los tiempos, de las prolações y de los modos.—Una segunda edicion de esta obra se publicó al año siguiente en Brescia, con el título de *Musicae ulruisque cantus practica excellentis Franchini Gafori Laudenci libri quatuor modulatissima*, impressa Brixia, opera et impensa Angeli Britannici; anno salutis millesimo quadringentesimo septimo nono Kalen. Octobris, 1497, en folio; 5.º, *Franchini Gaforis Laudencis musico publico perflentis; De luvrique Mediolanensis Phonasci: De harmonica musicorum instrumentorum opus*, impressum Mediolani, per Gotardum Pontanum Calcographum, diæ XXVII, Novembris, 1518, Aucthoris præfeturæ anno trigesimo quinto. Leone decimo, pontifice maximo; ac christianissimo Francorum rege Francesco duce Mediolani, felici auspicio regnantibus, in fol.—Al fin de esta obra se halla una sucinta noticia sobre la vida de Gaforio, escrita por Pantaleon Melegoli, de Lodi.

Gajo, Gal.—Espresion italiana, que colocada al principio de un trozo de música, indica que el movimiento y el carácter de esta ha de ser vivo, animado y alegre.

Galin (PEDRO).—Nació en Samatan (Francia) el año 1786.—Hijo de una familia pobre, comenzó sus estudios desde muy joven, y se aplicó particularmente á las matemáticas, en cuya ciencia hizo rápidos progresos.—Habiendo terminado su educacion en el Liceo de su villa natal, se dedicó al comercio, y fué empleado en casa de algunos banqueros que estimaban en mucho su gran habilidad en el cálculo y aritmética. Nombrado profesor de matemáticas en el Liceo de Burdeos, se dedicó al estudio de otras ciencias, entre ellas la física, la astronomia y la música. En un principio Galin se dedicó á esta última ciencia como un puro entretenimiento ó distraccion; pero habiendo notado al punto toda la estension y profundidad de este arte, le llegó á cobrar aficion y apego, y concibió la idea de un nuevo método, que simplificase

los estudios necesarios para aprender la música.—Algunas ideas que él creyó nuevas le persuadieron ó le hicieron creer que estaba destinado á operar una reforma radical en la enseñanza en este arte. Preocupado con esta idea, emprendió serios trabajos sobre este ramo del saber humano, los cuales dieron por resultado el método llamado del *Meloplasto*, espuesto por el mismo Galin en un curso público, que abrió en Burdeos el año 1817.—El éxito que obtuvo le alentó á publicar su obra, titulada *Exposition d'une nouvelle methode, pour l'enseignement de la musique*, Bordeaux et Paris, Royet Gravier, 1818, un vol en 8.º.—El objeto de esta obra fué desembarazar á la música de la dificultad que presenta, leer los diferentes signos que representan los valores de las notas, evitar la multiplicidad de estos signos, y reemplazar las notas con cifras ó números que representaban los sonidos, haciendo desaparecer el pentágrama.—Este método tuvo no poca aceptacion, y ha sido modificado y perfeccionado despues por los profesores franceses Cheve y Paris, los cuales han establecido escuelas bajo este método, y han procurado por todos los medios difundirlo y hacerlo general, bajo la denominacion de *Método de enseñanza musical de Galin-Cheve-Paris*.—Pero sus esfuerzos no han podido conseguir hasta ahora mas que un cierto número de prosélitos, sino que hayan podido menoscabar de ningun modo la importancia ni la boga del actual sistema de notacion.—Galin murió el 31 de Agosto de 1821.

Galop.—Nombre de un aire de danza, cuyo movimiento es rápido y la medida en 2 por 4.—Este aire debe ser muy rilmado y las cadencias deben estar muy marcadas.

Gama.—Antiguamente se daba el nombre de *gamma* á la escala inventada por Guido d'Arezzo.

Gasaph.—Especie de zampoña ó pito en uso en las costas de Berberia.

Gavota.—Aire de danza, cuyo movimiento es moderado y la medida á dos tiempos.

Gayta.—Instrumento de viento, cuya forma varia segun el pais en donde se usa.—En general este instrumento se compone de una piel de carnero en forma de vejiga, la cual contiene tres ó mas tubos, de los cuales solo uno sirve para la produccion del canto. Los otros tubos no producen mas que sonidos fi-

jos, los cuales sirven como de pedal al aire que se toca. Este instrumento está muy en uso en algunas provincias de España, y particularmente en Galicia.

García (MANUEL).—Célebre tenor y compositor de música, nacido en Sevilla el 22 de Enero de 1775.—M. Fetis dice que fué infante ó niño de coro en la catedral de Sevilla; pero segun investigaciones hechas en los archivos de dicha catedral, no consta que el Manuel García, cuya fama es europea, hubiese nunca ocupado tal plaza.—La voz de García se hizo notar, siendo aun muy niño, en los rosarios que salian por las noches en Sevilla, y en los cuales todos los acompañantes cantaban en coro.—En un principio tuvo por maestros de música á D. Antonio Ripa y á D. Juan Almaracha, quienes le hicieron cantar en la catedral, habiendo sido la admiracion de todos la excelente voz del joven García.—Esta voz era estensa y ágil, y su timbre sonoro y penetrante.—Su disposicion y aptitud para la música fueron tales, que á la edad de 17 años era ya conocido ventajosamente como cantante, como compositor y como director de orquesta. Su reputacion comenzó á extenderse bien pronto, y fué contratado para el teatro de Cádiz, en el que hizo su primer *debut*, cantando una *tonadilla* que fué muy aplaudida por el público gaditano.—Su cortedad, sin embargo, al estar en la escena, segun él mismo ha confesado despues, era tanta, que difícilmente se hubiese adivinado el gérmen del gran cantante dramático, y del autor consumado que existia en García para llegar á ser, como lo llegó á ser despues, el primer cantante de su época y el hombre de mas talento que se ha conocido sobre la escena.—De Cádiz se trasladó á Madrid, en donde se dió á conocer como cantante en la ejecucion de un *oratorio*, y con algunas tonadillas compuestas por él mismo, que comenzaron á llamar mucho la atencion. En una escursion que hizo á Málaga escribió su primera ópera, titulada *El preso*. El argumento de esta obra está tomado de la ópera-cómica francesa *le Prisonnier ou Ressemblance*. La fiebre amarilla que se habia declarado por aquel entonces en Málaga, obligó á García á trasladarse bien pronto á Madrid, en donde comenzó á escribir pequeñas zarzuelas en uno y dos actos, que alcanzaron gran boga en el teatro de los Caños

del Peral, atrayendo gran concurrencia, particularmente por las canciones que intercalaba en dichas zarzuelas, y que él mismo cantaba acompañándose con la guitarra.—Estas piezas no eran de un gran mérito, y el público asistia á las representaciones solo por oír la cancion de Manuel García, que con su gracejo andaluz y su inimitable talento de cantante hacia que todas estas piezas tuviesen buen éxito.—Entre ellas debe citarse el *Poeta calculista*, en la cual intercaló la famosa cancion *Yo soy el contrabandista*, que tan popular ha sido en España.—Las obras de García fueron representadas en todos los teatros de la Península, y en todas partes obtuvieron buen éxito y fueron bien recibidas; pero la patria era ya pequeña para el genio, y la ambicion de este artista, dotado del estro divino, y los deseos de darse á conocer en el extranjero, le atormentaban sin cesar.—Decidióse por fin á trasladarse á Paris, en cuya capital, no obstante no haber cantado nunca en italiano, ni haber hecho sérios estudios del canto ni de la escena, se atrevió á presentarse en la Ópera-buía, cantando la *Griselda* de Paix, el 11 de Febrero de 1808, en cuya obra se captó las simpatías del público.—Su alma ardiente y sus felices disposiciones le hacian salir en bien y triunfar de las situaciones mas apremiantes, dominando todos los elementos y todos los obstáculos que se oponian á la realizacion de sus designios; así es que apenas habia un mes que se hallaba en el teatro italiano, cuando ya era jefe de la compañía, formada toda de artistas distinguidos, pero faltos de aquel fuego y de aquella energia que García comunicaba á todos, animando á cada cual con su chispa y con su talento enérgico y emprendedor.—Garat, cantante el mas distinguido de aquella época en Francia, decia hablando de García: «*Me gusta el furor andaluz de este hombre, que lo anima todo. J'ai vu le fureur andalouse de cet homme; elle anime tout.*» El 15 de Marzo de 1809 se puso en escena en el teatro italiano de Paris la ópera de García, el *Poeta calculista*, en una representacion dada á su beneficio, y el entusiasmo del público al oír esta música española, la primera que se hacia oír en un teatro de Paris, llegó hasta el extremo de hacer repetir á García el mismo trozo cuatro veces seguidas. García se vió obligado á

interrumpir las representaciones de esta obra, á causa de la gran fatiga que le producía el tener que repetir todas las noches varias piezas para complacer al público.

El año 1811 partió Manuel García para Italia, y tanto en Turin como en Nápoles y Roma, fué acogido como un artista distinguido. Murat le nombró en 1812 primer tenor de su capilla de música. En esta época de su vida comenzó García á adquirir el conocimiento teórico del arte del canto.—En Nápoles, habiendo hecho amistad con Anzoni, uno de los mejores tenores de la antigua escuela italiana, recibió de este artista saludables consejos, que le descubrieron los secretos de aquel arte, sirviéndole de base para el método de enseñanza que García empleó mas tarde con sus discípulos.—En 1812 hizo ejecutar en el teatro de San Carlos, de Nápoles, su ópera *Il Califo di Bagdad*, que fué vivamente aplaudida. En 1815 Rossini escribió en Nápoles, espresamente para García, una de las partes de la *Elisabetta*; al año siguiente le confió en Roma el desempeño de la parte de Almaviva en el *Barbero de Sevilla*, cuya parte puede decirse ha sido una creacion de Manuel García, al cual nadie ha podido igualar en la ejecucion de este bello *spartito* de Rossini.—De vuelta en Paris el año 1816, se presentó el 17 de Octubre del mismo año como primer tenor en el teatro Italiano, que estaba entonces bajo la direccion de madama Catalani. El público notó al punto los notables progresos que el artista habia hecho durante su permanencia en Italia, y la parte de Paolino en *il Matrimonio segreto*, cantada de un modo admirable, le valió un verdadero triunfo; su fama acabó de consolidarse con la *Griselda*, *Così fan tutte*, *l'Italiana in Algeri*, *il Califo di Bagdad* y *Le Nozze di Figaro*, que siguieron á dicha ópera, y en las que apareció Manuel García como un cantante consumado.—Disgustado, sin embargo, con las dificultades y entorpecimientos que le ponía la administracion del teatro, y con la posicion subalterna en que las pretensiones de la Catalani querian colocarlo, anuló su contrato y partió para Inglaterra hácia fines del año 1817.—En el mismo año habia escrito para la Ópera-cómica de Paris *le Prince d'Occasion*, en tres actos, cuya obra fué representada en el mes de Marzo, habiendo obtenido un éxito mediano.

En Lóndres cantó con madama Foder el *Barbero de Sevilla* y un gran número de óperas, tanto antiguas como modernas. Vuelto á Paris en el mes de Noviembre de 1819, hizo su entrada en el teatro con el *Barbero de Sevilla*, ópera que se oía por primera vez en Paris, y con la cual se dió á conocer Rossini á los franceses. Desde esta época hasta el año 1824, García no salió del teatro Italiano, pudiéndose contar este interregno de su vida como la época mas brillante de su carrera teatral, tanto figurando como cantante, como compositor distinguido. *Otello*, *Don Juan* y el *Barbero*, fueron obras en las cuales puso en evidencia la superioridad de su órgano vocal y los recursos inagotables de su genio.—Por aquel entonces habia escrito, con destino á la Ópera, *le Grand Lama* y *l'Origine des Graces*, obras que no fueron representadas. *La Mort du Tasse* y *Floustan* tuvieron mejor suerte, y fueron puestas en escena en los años 1821 y 1822.—García dió tambien al teatro Italiano *il Fazzoletto*, en un acto, y al teatro del Gimnasio *la Meuniere*. A esta época de su vida fué cuando comenzó á fundar una escuela de canto, que por los resultados que de ella obtuvo, se colocó este artista á la altura de los profesores mas distinguidos de su tiempo.

En la primavera de 1824 volvió otra vez á Lóndres como primer tenor del teatro del Rey.—No obstante los trabajos y las ocupaciones de la escena, continuó en Lóndres su escuela de enseñanza de canto, habiendo obtenido tanta boga, que hubo veces de llegar á reunir en su clase mas de ochenta discípulos, que acudían á recibir sus sábios preceptos. La educacion vocal de su hija, la ilustre Maria de Malibran, fué terminada por aquel entonces, habiendo sido en Lóndres en donde apareció por primera vez en la escena, desempeñando en 1825 la parte de Rosina en el *Barbero de Sevilla*.—Ya García habia concebido el proyecto de formar una compañía de ópera para el teatro de New-York, cuya empresa la llevó á cabo en aquel mismo año, embarcándose en Liverpool con direccion á América. La compañía que habia formado se componia de él mismo, Crivelli, tenor; su hijo Manuel y Angrisani, bufos cantantes; Rosici, *buffo caricato*; madama Barbieri, madama García y su hija. Una reunion de artistas de esta clase era una cosa desconocida en-

tonces en América, y la admiración de los habitantes de New-York no tuvo límites al oír el *Otello*, *Romeo*, *il Turco in Italia*, *Don Juan*, *Tancredi*, *la Cenerentola*, y por último, *l'Amante astuto* y *la Figlia dell'aria*; obras escritas por él mismo espresamente para su hija y para Angrisani.—El éxito de su empresa fué tan extraordinario, que nunca hubiera pensado en abandonar á New-York, si la inclemencia del clima no hubiese perjudicado la voz y las facultades de los artistas.—Esto le obligó á trasladarse á Méjico, como clima mas templado, habiendo emprendido la marcha el año 1827.—Las primeras óperas que puso en escena en aquel país estaban en italiano, y los mejicanos, que gustaban mucho de la música, se disgustaban por otro lado de no entender nada de la letra, lo que obligó á Manuel García á tomarse el inmenso trabajo de traducirlas al castellano. Despues de una permanencia de diez y ocho meses en aquel país, y despues de haber ganado sumas considerables, Manuel García sintió la necesidad de tomar algun reposo y de regresar á su patria. Habiendo reunido todo el metálico, preciosidades y objetos de valor, que con su talento y actividad habia adquirido, se puso en marcha con toda la compañía para Veraacruz, en cuyo punto debia embarcarse para Europa.—En el tránsito, una partida de salteadores que les salió al encuentro despojó á toda la compañía de las riquezas que traia para Europa y de muchos objetos de gran precio, entre ellos una preciosa caja de Manuel García, que contenia mil onzas de oro. Este desastre no desalentó á nuestro artista, el cual, vuelto otra vez á Paris, abrió un curso de canto, que fué frecuentado por gran número de artistas y aficionados distinguidos.—También se presentó otra vez en el teatro en las óperas *Don Juan* y el *Barbero*; pero ya á esta época, la edad, las fatigas y las penalidades que habia pasado habian alterado su voz, y comprendió que ya no era el mismo y que debia retirarse para siempre de la escena. Dedicado enteramente á los cuidados de la educación vocal de sus discípulos, y entregado á sus trabajos de compositor, concluyó tranquilamente sus dias el 2 de Junio de 1852, á la edad de 58 años.

Como cantante y como actor, García fué un artista de gran talla, y en este terreno ninguno hasta ahora ha podido igualarle. Poseia

en el mas alto grado el sentimiento musical, y lo hacia resaltar hasta en las cosas mas simples y sencillas.—Su manera de cantar y la espresion que daba á la melodía con su inimitable voz, iba mas allá de lo que el compositor hubiera podido imaginarse.—Sin embargo, algunas veces parece abusaba de los adornos y *florituras*; pero su gran talento y imaginación variada, hallaba siempre medios de hacer pasar estos adornos de modo que diesen á su canto un carácter nuevo y original.

Como compositor, Manuel García no se elevó á gran altura; pero su facilidad para escribir era grande y produjo gran número de melodías bellas é inspiradas. El éxito de sus obras era rara vez durable, pero él se consolaba de estos contratiempos por el poco trabajo que le habia costado el producirlas. En medio de la vida dramática y aventurera de este artista, parece mentira hubiese tenido tiempo para escribir el gran número de óperas que se conocen bajo su nombre. Dejó un gran número de ellas inéditas, de las cuales ni aun sus títulos se conocen.—Sus obras pueden dividirse en tres clases: primera, *Operas españolas*: 1.ª, *El preso*, en un acto, representada en Málaga; 2.ª, *El posadero*, en un acto, en Madrid; 3.ª, *El preso por amor*, monodrama en un acto; 4.ª, *Quien porfia mucho alcanza*, en un acto; 5.ª, *El reloj de madera*; 6.ª, *El criado fingido*; 7.ª, *El cautiverio aparente*, en dos actos; 8.ª, *Los ripios del maestro Adam*, en un acto; 9.ª, *El hablador*; 10, *Florinda*, monodrama; 11, *El poeta calculista*, en un acto. Todas estas obras fueron representadas en Madrid. 12, *Abufar*, en tres actos, 1828, Méjico; 13, *Semiramis*, en tres actos, 1823, Méjico; 14, *Acendi*, ópera en dos actos; 15, *El filano por amor*, en dos actos; 16, *Los maridos solteros*, en dos actos, Méjico; 17, *Xaira*, en dos actos, Méjico.—Segunda, *Operas italianas*. 18, *Il Califo di Bagdad*, Nápoles, 1812; 19, *La Selva Nera*, baile en tres actos, Milán; 20, *Il Fazzoletto*, en un acto, 1823, Paris; 21, *Astuzie é prudenza*, en un acto, 1825, Lóndres; 2.ª, *L'amante astuto*, en un acto, New-York, 1827; 23, *La Figlia dell'Aria*, en un acto, 1827, New-York; 24, *Il Lupo d'Ostende*, en dos actos; 25, *I Baudits*, en dos actos; 26, *La Buona famiglia*, en un acto, letra del mismo García; 27, *Don Chisciotte*, en dos actos; 28, *La Gioventu d'Enrico V*, en dos ac-

tos; 29, *La tre Sultane*, en dos actos; 30, *Un ora di matrimonio*, letra italiana y española, ejecutada en Méjico; 31, *Zamira é Azor*, en dos actos; 32, cinco operetas de Salon con acompañamiento de piano, tituladas *L'Isola disabitata*, *il Cinesi*, *Un avertimento ai Gelosi*, *itre Gobbi*, *Il finto Sordo*.—Tercera, *Operas francesas*. 33, *Le prince d'occasion*, en tres actos, ejecutada en la Opera-cómica, 1817; 34, *Le Grande Lama*, en tres actos, letra de M. Jony, no representada; 35, *L'Origine des graces*, en un acto, no representada; 36, *La Mort du Tasse*, en tres actos, ejecutada en el teatro de la Opera, 1821; 37, *Florestan*, en tres actos, en el teatro de la Opera, 1822; 38, *Sophonisbe*, en tres actos, letra de M. Jony, no representada; 39, *La Neumiere*, en un acto, en el teatro del Gimnasio, 1823; 40, *Les deux contrats*, en dos actos, 1824, en la Opera-cómica.

Los principales cantantes que han sido formados por Manuel Garcia, son: la Malibran (su hija), la Rimbault, Ruiz-Garcia, Meric-Lalande, Favelli, condesa Merlin, Adolphe Nourrit, Gerald, y su hijo Manuel Garcia.

Garcia (MANUEL).—Hijo del anterior, nacido en Madrid el 17 de Marzo de 1805.—Habiendo comenzado los estudios del arte del canto bajo la direccion de su ilustre padre, siguió á este á New-York y á Méjico, y desempeñó la parte de segundo bajo en varios teatros de América.—Vuelto á Paris en 1829, Manuel Garcia hijo, cuya voz fué siempre de mala calidad, abandonó la escena y se dedicó á la enseñanza del canto, ayudando á su padre en el curso que por aquella época habia abierto en Paris. Bajo la direccion de tan buen maestro adquirió estensos conocimientos y gran experiencia en este arte difícil, dedicándose mas tarde de por sí solo á hacer estudios serios sobre la conformacion del órgano vocal, sobre los registros de la voz humana y sobre el mecanismo del canto. En 1840 presentó á la Academia de Ciencias del Instituto de Francia una *Memoria sobre la voz humana*, por la cual recibió honrosas felicitaciones de dicha Academia. Habiendo sido nombrado en 1843 profesor de canto en el Conservatorio de Paris, publicó para sus discípulos, y sobre todo para los profesores, un *Tratado completo del arte del canto*, en dos partes, Paris, 1847, 1 vol. grueso en 4.º.—Esta obra, de un gran mérito, considerada tanto

bajo el punto de vista teórico como práctico, contiene una multitud de observaciones tan nuevas como justas y exactas.—M. Wirth ha hecho una traduccion alemana de dicha obra, que ha sido publicada con el testo original por el editor Schott en Mayenza.—Garcia ha formado con su método muy buenos discípulos, entre los cuales deben citarse su esposa Eugenia Garcia, la célebre Jenny Lind, Henriette Niseu y otras. En 1850 presentó su dimision de profesor del Conservatorio, y se trasladó á Londres, en cuya capital se halla dedicado á la enseñanza del canto, gozando de gran crédito y fama.

Garcia (FRANCISCO JAVIER).—Sacerdote de ejemplar virtud y compositor español, nacido en 1751 en Calahorra, provincia de Logroño. Habiendo recibido su primera educacion musical en España, se trasladó á Italia, en donde terminó sus estudios bajo la direccion de buenos y acreditados maestros. En dicho pais se dió á conocer ventajosamente como compositor, y fué designado bajo la denominacion del *Spagnoletto*, nombre que conservó hasta la vuelta á su patria.—En 1756 obtuvo la plaza de maestro de capilla de la Seo de Zaragoza, y emprendió por sí solo una verdadera reforma en el estilo de la música de iglesia, apartándose del estilo severo usado por sus antecesores y contemporáneos, y dando á la melodía y al corte de sus obras giros nuevos y variados, que espresaban ya el significado de la letra.—Este puede decirse fué el maestro que mas contribuyó en España á encaminar el arte religioso por la senda de la verdad y de la belleza artistica, dando espresion, fluidez y colorido á la melodía, y haciendo uso de los recursos del arte como medios de agradar y conmover, y no como medios de ejercitar la mente y el cálculo. Sus obras, muy apreciadas en toda España, son numerosas y están escritas la mayor parte de ellas á ocho voces y dos coros. Escribió misas de mucho mérito, motetes para todas las fiestas del año, y otras muchas composiciones, entre las que son notables sus responsos y villancicos, y un *Dixit Dominus*, obra de verdadera belleza musical. Este maestro es renombrado tanto por su gran saber como por las altas virtudes que adornaban su carácter. Su mansedumbre y celo evangélico le hicieron sucumbir victima de su afán por socorrer á los apestados en Zaragoza en 1809.

habiendo muerto de la epidemia que reinaba por aquella época el 29 de Febrero del mismo año, á la edad de 78 años.

García (Mariano).—Nació en Aoiz, provincia de Navarra, el 26 de Julio de 1809. Entró de infante ó niño de coro en la catedral de Pamplona en 1817, y aprendió el solfeo y canto bajo la direccion de D. Mateo Gimenez, profesor bajonista de dicha santa iglesia. Habiéndose dedicado al violín, obtuvo una plaza de este instrumento en la misma catedral.—Estudió la armonía y composicion bajo la direccion del distinguido profesor don José Guelbenzu, organista de la parroquia de San Saturnino de la misma ciudad. Despues fué nombrado profesor de la capilla de la catedral, y mas tarde director de la escuela musical de Pamplona. Ha compuesto un gran número de obras de música religiosa en el estilo *flamenco*, y de ellas se ha publicado en la *Lira Sacro-hispana* un *Ave maris stella*, de mucho mérito. Las composiciones de este maestro son muy estimadas por la claridad y sencillez de sus ideas, por su buena estructura, por la facilidad de su ejecucion, y sobre todo por su *buen gusto*.

Gaztambide (Joaquín).—Nació en Tudela de Navarra el 7 de Febrero de 1822, y comenzó los estudios de solfeo con el maestro de capilla de aquella poblacion, pasando, cuando apenas contaba doce años, á Pamplona, donde estudió el piano y la composicion, bajo la direccion del acreditado maestro y organista don José Guelbenzu.

De Zaragoza, adonde pasó luego y en donde hubiera podido establecerse, pues se habia dado allí á conocer como un excelente pianista, volvió de nuevo á Pamplona, en cuya ciudad el pariente que le habia educado, á falta de padre, que perdió á los cinco años, le proporcionó cuanto podia ambicionar: colocacion y lecciones.

Pero no bastaba esto á Gaztambide, quien deseando venir á Madrid, se trasladó por fin á esta villa, desoyendo los consejos de su familia, en Abril de 1842. Aquí ya, y mediante unas cartas de recomendacion que traia consigo, ingresó en el Conservatorio como discípulo de Carnicer en la composicion y de Albeniz en el piano. Por esta época hizo tres viajes en compañía del primer flauta Sarmientito y del primer oboe Soler, dando conciertos, que tuvieron gran aceptacion.

Así pasó algunos años, viajando por los veranos y dando lecciones en Madrid, pensando siempre en el teatro, que era su pasion favorita, hasta que por recomendacion del señor Salas se colocó como maestro de coros en el de la Cruz, donde se dió á conocer ventajosamente.

Por aquella época el Sr. Salas, que acariaba la idea de fundar la ópera española, reunió en su casa algunos compositores, entre los cuales se contaba Gaztambide. Este emitió allí la opinion, que fué muy bien admitida, de comenzar por la ópera cómica ó zarzuela, género que miraba con predileccion desde que le habia estudiado en Paris, cuando poco antes habia estado en dicha capital como director de orquesta de la compañía dramática llevada allí por Lombia.

No resultando, sin embargo, nada de provecho en la referida reunion, se colocó Gaztambide de director de orquesta del Príncipe, en aquella época Teatro Español. Allí continuó hasta que habiendo cobrado ánimos á todos los que ensayaban el género de zarzuela, Gaztambide se decidió entonces á poner en música el libreto de su amigo Olona, *La Mensajera*, que se representó en el Teatro Español. Entonces fué tambien cuando se contrataron por primera vez cantantes para esta clase de espectáculo, los cuales, entre otros, fueron la señora Moscoso, el tenor Gonzalez y el señor Salas.

No pensando ya Gaztambide en otra cosa que en dar el mayor incremento posible á dicho género, reunió en su casa á todos los que le venian cultivando, y de acuerdo con ellos constituyó la empresa del Circo, que actuó en aquel teatro ocho años, hasta que construido el de Jovellanos, se trasladó allí la ópera cómica española. Hoy es el Sr. Gaztambide, en union del Sr. Salas, propietario del teatro de la Zarzuela.

Treinta y ocho son las zarzuelas que hasta el dia tiene escritas Gaztambide, muchas de las cuales han alcanzado un inmenso éxito.

Hé aquí ahora la lista completa de las obras de este maestro:

En un acto.—Al amanecer.—Anarquía conyugal.—Casado y soltero.—El amor y el almuerzo.—El estreno de una artista.—El Lancero.—En las astas del toro.—La cotorra.—La niña.—La edad en la boca.—Una historia en un meson.—Una vieja.—Un pleito.

En dos actos.—Tribulaciones.—La hija del pueblo.—Las señas del archiduque.—La picaresca (en colaboracion).—Amar sin conocer (en colaboracion).

En tres y cuatro actos.—Catalina.—Del palacio á la taberna.—El diablo las carga.—El Valle de Andorra.—El sargento Federico (en colaboracion), cuatro actos.—La mensajera.—El juramento.—Estebanillo (en colaboracion).—El secreto de la Reina (en colaboracion).—El sueño de una noche de verano.—Entre dos aguas (en colaboracion).—La cisterna encantada.—La conquista de Madrid.—Las hijas de Eva.—Los comuneros.—Los magyares, cuatro actos.—Matilde y Malek-Adel (en colaboracion).—Un día de reinado (en colaboracion.)

Géneros.—En la música se distinguen tres clases de géneros principales con relacion al sistema tonal, que son: el diatónico, el cromático y el enarmónico. Se entiende por género diatónico, una sucesion de sonidos que procede por tonos, ó sea guhndando el mismo órden que tienen en la disposicion natural de la escala llamada diatónica. El cromático, es una sucesion que procede por semitonos. El género enarmónico, no ofrece verdaderamente una sucesion de sonidos, pues es solo un cambio ó fingimiento que se hace de un sonido, tomándolo por otro, como *do sostenido* por *re bemol*, ó *fa sostenido* por *sol bemol*; por consiguiente, este género no existe mas que á la vista, y su uso pertenece á la ortografia musical.

En cuanto á la expresion, uso y aplicaciones de la música, se distinguen otros tres géneros principales, que son: el género religioso, el teatral y el de cámara ó salon.—El género religioso abraza todas las composiciones musicales destinadas al culto divino, como misas, motetes, villancicos, etc.; el teatral, comprende todas las obras destinadas al teatro, como óperas, zarzuelas, sinfonias etc., y el de salon, las destinadas á conciertos, saraos ó reuniones, como son piezas de piano solo, ó piano y canto, cuartetos, quintetos, etc.

Genio musical.—El genio en las artes es una facultad que conduce naturalmente y como por instinto á la creacion de un modelo, ó á la creacion de una obra, cuyos detalles presentan un conjunto nuevo, agradable, perfecto é impresionable.—La naturaleza se mues-

tra avara de esta especie de genios, que en la música, sobre todo, ejercen una poderosa influencia sobre los destinos del arte, conduciéndolo por vias inesploradas y elevándolo á regiones no conocidas.—Pocos son los privilegiados, que guiados por esa fuerza creadora que existe solo en el genio, saben separar y entresacar la expresion verdadera de la música de entre la escoria y la rutina de aquellos que solo son guiados por el estudio ó por la práctica.

El músico puede tener talento y obrar con acierto, sin estar adornado de genio, pero nunca sus obras causarán el efecto que aquellas producidas espontáneamente por ese destello del cielo que llamamos genio.—Sin embargo, el músico de talento se apodera de la obra del músico de genio, la imita, la modifica de cierto modo, y explota y sigue la ruta abierta é iniciada por aquel. Al uno pertenece la gloria del complemento de la obra, al otro la gloria del descubrimiento, de la invencion y del progreso del arte.

Los hombres eminentes que por sus trabajos han ensanchado con obras selectas, hijas del genio, el dominio del arte, muy pocos han sido los que han recogido en un principio el fruto de sus esfuerzos. El espíritu rutinario y la prevencion contra todo lo nuevo, les ha hecho luchar por mucho tiempo contra la indiferencia y el desden público, hasta que poco á poco han ido cesando las acriminaciones, y la admiracion ha sucedido al sarcasmo y á la injuria.

Nadie ignora que el músico mas grande de nuestros tiempos ha luchado igualmente contra el desden público. Rossini, cuyo genio musical le ha hecho producir obras que jamás perecerán, fué blanco de crudas criticas y de amargas invectivas cuando se puso por primera vez en escena su ópera *Guillermo Tell*, que es considerada hoy como la obra maestra de este eminente compositor.

Pero sin embargo de las contrariedades y de los obstáculos que el público opone á las innovaciones, el genio verdadero consigue siempre alcanzar la gloria que le pertenece, siendo esta á veces mas grande y durable cuanto mas lenta y difícilmente se ha llegado á adquirir.

Genovés (tomás).—Compositor español, nacido á principios de este siglo. En 1851 hizo representar en Madrid una ópera seria, li-

titulada *la Rosa bianca é la Rosa rossa*. Habiéndose trasladado en 1831 á Italia, residió primeramente en Bolonia, en donde puso en escena su ópera de medio carácter, titulada *Zelma*, que fué representada en 1835.—Al año siguiente escribió en Roma la *Battaglia di Lepanto*, y en Venecia el año 1838 *Bianca di Belmonte*. En 1840 compuso en Nápoles *Iginia d'Asti*, que fué representada en el teatro de Fondo. El año 1845 escribió en Milan *Luisa della Valliere*, que obtuvo un mediano éxito. El editor Ricordi ha publicado en Milan ocho romanzas y cuatro duos de Genvés con el título, *Sere d'autunno al Monte Pincio*. Algunas piezas de *Iginia d'Asti* han sido también publicadas por el mismo editor.

Genus arum.—Antigua denominación de la escala diatónica.

Genus epitricum.—Especie de ritmo de la música griega, cuyo tiempo estaba en razón de 3 á 4.

Gevaert (FRANCISCO-AUGUSTO).—Compositor belga, nacido el 51 de Julio de 1828 en Huyse, villa de la Flandes Oriental, á una legua de Andenarde, en donde su padre ejercía el oficio de panadero. Destinado en un principio á seguir este mismo ejercicio, su instinto natural le hizo, sin embargo, obtener la permission de cantar como niño de coro en la iglesia de su pueblo, habiendo recibido con este motivo algunas lecciones de música del sacristan de dicha iglesia. Un volumen manuscrito en lengua flamenca que halló en el granero de la casa de su padre, lo inició en las primeras reglas de la armonía, y bien pronto escribió una multitud de misas, motetes y piezas de piano, que parecían obras maestras á sus padres y á los amigos de la familia.—En medio de los defectos de todo género que se notaban en esta música, escrita con tanta precocidad, se observaba, sin embargo, en ella el gérmen del artista futuro. A instancias del médico del pueblo, que seguía con atención los progresos del jóven Gevaert, sus padres se decidieron á enviarlo al conservatorio de Gand, en 1841. Admitido en la clase de piano, cuyo profesor se llamaba Sommere, obtuvo á los dos años el primer premio, y siguió al mismo tiempo un curso de armonía bajo la dirección de Mengal. Por aquella época le fué dada la plaza de organista de la iglesia de los jesuitas, y sus estudios serios sobre el

arte de escribir comenzaron por la lectura de las obras didácticas de Cherubini, de Fetis, de Marpurg y de Reicha. La continua asistencia al teatro de Gand y la lectura de algunas partituras de Gluck y de Mozart, completaron su instrucción práctica.—El primer éxito de este jóven compositor fué una cantata religiosa ejecutada en una de las iglesias de Gand, en la Pascua de Navidad del año 1846. A principios del siguiente año obtuvo el primer premio en el concurso abierto por la Sociedad de Bellas Artes de Gand, con una cantata flamenca, titulada *Belgie*.—Aleitado con esta distinción, Gevaert se presentó al concurso nacional para optar al gran premio, llamado de Roma, y obtuvo por unanimidad dicho premio el año 1847.—Este año fué una época dichosa en la carrera del jóven artista, pues en el festival de *Zuugverbond* (asociación de cantantes germano-flamencos), que tuvo lugar en el mes de Junio, se ejecutó el salmo *Super flumina Babylonis*, que había compuesto para dicha fiesta, el cual, interpretado por los ejecutantes con suma corrección, produjo en el auditorio un gran efecto.—El célebre Sphor, que asistía al concierto, dirigió al autor las mas entusiastas felicitaciones.

Llegado Gevaert á la edad de 19 años y pensionado por el gobierno, á causa del gran premio que había obtenido, debía, segun lo prescrito en el reglamento, viajar por el extranjero para completar su instrucción; pero temiendo sus padres verlo abandonado á sí mismo y lejos de su patria, en una edad tan tierna, solicitaron y consiguieron del gobierno un aplazamiento de dos años.—Durante este tiempo Gevaert compuso una gran ópera, titulada *Hugues de Somerghem*, que fué representada en el teatro de Gand el 25 de Marzo de 1848.—Falto de la experiencia necesaria, y la cabeza llena de formas sinfónicas, dió á su ópera un desarrollo excesivo.—La representación fué, pues, fría é inanimada, y la obra fué considerada como un estudio ó ensayo del jóven compositor. La ópera únicamente fué aplaudida, y desde entonces dicha pieza ha sido ejecutada en Gand en varios conciertos. Mas tarde Gevaert ha retocado esta ópera, suprimiéndole muchos trozos, y de este modo la partitura para piano y canto ha sido publicada.

Mas advertido ya con el ensayo que acaba-

ba de hacer sobre las condiciones de la música destinada á la escena, Gevaert leyó entonces con atencion algunas buenas partituras francesas, particularmente las de Gretry, y mejor inspirado, escribió la música de una opereta en un acto, titulada *la Comedie á la ville*, que obtuvo buen éxito en Gand en 1848, y fué igualmente bien recibida en el gran teatro de Bruselas en 1852.

Habiendo espirado el plazo que Gevaert habia obtenido del gobierno, se puso en marcha para Paris el año 1849, en cuya capital se detuvo hasta el mes de Febrero de 1850; de Paris se trasladó á Madrid, y despues recorrió la Italia y la Alemania, hasta su vuelta á Gand, que tuvo lugar en la primavera de 1852.— Hombre de inteligencia, y dotado de un gran espíritu de observacion, escribió durante su permanencia en España una memoria sobre la situacion de la música en nuestro país, la que dirigió al gobierno belga, el cual la comunicó á la Academia real de Bélgica. Esta memoria fué publicada en el *Boletín* de dicha Academia el año 1851. Tambien escribió en España varias piezas instrumentales, entre las cuales resalta una magnífica *Fantasia sobre aires populares españoles*, que valió al compositor belga la condecoracion de la cruz de Isabel la Católica. Cuando Gevaert llegó á España, traia consigo el libretto de una ópera cómica en un acto, escrito por M. Gustave Vaëz, y cuya música la compuso durante sus viajes por Italia y Alemania. A su vuelta á Paris, el deseo de hacer representar dicha opereta le preocupaba enteramente; el Teatro Lírico acababa de fundarse, y parecia ofrecer al jóven compositor una ocasion favorable; pero una obra muy parecida á la suya, habia sido recibida en dicho teatro, y Gevaert tuvo por último que renunciar á poner la suya en escena. Afortunadamente obtuvo de su compatriota, M. Vaëz, el libretto de otra opereta en un acto, titulada *Georgette*, la cual fué ejecutada en el Teatro Lírico el 27 de Noviembre de 1853.—A esta obra siguió *le Billet de Margerite*, ópera cómica en tres actos, letra de MM. de Louwen y Brunswick, que fué representada en dicho teatro con brillante éxito el 7 de Octubre de 1851.—Esta obra atrajo sobre Gevaert la atencion pública, y fué puesta en escena y aplaudida en la mayor parte de los teatros de Francia. La tercera ópera cómica de este artista, titulada *les La-*

vandieres de Santarem, en tres actos, fué representada en el mismo teatro el 28 de Octubre de 1855, y fué bien recibida. Gevaert escribió en seguida una cantata flamenca (*de Nationale verjaerdag*) para la fiesta del aniversario del rey de los belgas Leopoldo I. la cual fué ejecutada en el mes de Julio de 1857. Esta composicion, una de las mas notables de su autor, fué recompensada con la condecoracion de la orden de Leopoldo. El 25 de Marzo de 1858 fué representado en el teatro de la Ópera cómica, el drama lírico en tres actos, titulado *Quintin Durwad*, y en el mes de Abril de 1860 la ópera cómica en tres actos *Le chateau-trompette*, obras ambas que obtuvieron un éxito mediano, no obstante las buenas cosas que contienen.—Gevaert se ocupa en la actualidad de una gran obra para el teatro de la Ópera, de cuyo teatro ha sido nombrado recientemente director de música. Las obras que ha dado á luz este distinguido artista, además de las que ya hemos mencionado, se reducen á coros para voces de hombre con texto flamenco y francés, cantatas, motetes, piezas de música militar y algunos romances, todo grabado en Gand en casa del editor de su mismo nombre.

Giga.—Aire de danza usado en Inglaterra y de movimiento vivo, en compás de 6 por 8.

Gil (....).—Monje portugués, nacido en Lisboa á fines del siglo XIV; tuvo por maestro de música al compositor Duarte Lobo, y fué maestro de capilla en el convento de franciscanos de Guarda. Murió en 1640, y sus composiciones han quedado en manuscrito.—Entre sus obras, Machado cita (*Bibliot. Lusit.*, t. II, pág. 580) las siguientes: 1.º Ocho misas por todos los tonos á varias voces; 2.º salmos por todos los tonos; 3.º salmos y completas á seis voces; 4.º motetes á cuatro voces.

Gil (FRANCISCO DE ASIS).—Músico español, nacido en Cádiz el año 1829. Desde sus primeros años mostró gran afición por la música, y llegó á componer siendo aun muy jóven piezas de música religiosa sin tener apenas conocimientos de armonía. En 1850 se trasladó á Bruselas, y estudió la armonía y el contrapunto en el Conservatorio de aquella capital bajo la direccion del ilustre Fetis, habiendo obtenido el primer premio de composicion el año de 1852.—De vuelta á Madrid, á principios del año 1853, fué nombrado profe-

sor de armonía del Real Conservatorio de música y declamación, en cuyo puesto permaneció hasta su muerte, acaecida el año 1860.

Gil tradujo al español el *Tratado completo de la teoría y práctica de la armonía* de Fetis, Madrid, Salazar, 1850, un vol. en 4.º.—Después publicó un resumen de las doctrinas contenidas en esta obra, con el título de *Tratado elemental teórico-práctico de armonía, dedicado á M. F. J. Fetis, etc.* Madrid, Casimiro Martín, 1856, un vol. en 8.º.—Este profesor, dotado de verdadero talento, no pudo sobresalir en la composición musical, para la cual parece no le ayudaba el genio y la chispa consiguiente para poder producir obras de verdadera inspiración; tal vez influyesen en esto los accidentes de su vida y las contrariedades que experimentó, las cuales sin duda aceleraron su fin prematuro. Gil se distinguió también como literato-músico, habiendo publicado un gran número de bellísimos artículos doctrinales y de crítica en la *Gaceta musical de Madrid*, que daba á luz en 1855 D. Hilarión Eslava.

Gimenez Hugalde (D. CIRIACO).—Presbítero y compositor de música, nacido en Pamplona el día 5 de Febrero de 1823.—Tuvo por maestro de solfeo á su mismo padre, y aprendió el piano bajo la dirección del distinguido profesor D. José Guelbenzu, organista de la parroquia de San Saturnino de dicha ciudad.—Habiéndose dedicado al estudio de la composición y del órgano, vino á perfeccionarse en ambos ramos al Conservatorio de Madrid, bajo la dirección del afamado maestro Eslava, que desempeñaba por aquel entonces las dos asignaturas.—En ellas obtuvo nota de sobresaliente, y previa oposición consiguió el magisterio de la catedral de Jaca.—En 1861 hizo oposición al magisterio de la metropolitana iglesia de Valencia, y en Febrero de 1865 al de la Primada de Toledo, con cuyo magisterio fué agraciado el 3 de Marzo del mismo año.—Este maestro, dotado de genio, talento y buen gusto, y hallándose en lo más florido de la edad, es hoy una de las más bellas esperanzas del arte religioso en España. Sus numerosas obras presentan un conjunto correcto y expresivo, lleno de verdad y del colorido propio y adecuado al género que con tanto éxito ha cultivado.—Las más notables son: un *Miserere* de grandes dimensiones, una misa en *mi b*, dos salmos, dos cán-

ticos y una salve con su correspondiente letanía. Además ha compuesto un gran número de misas, salmos, responsorios, motetes, salves, letanias, etc., obras todas que revelan la gran inteligencia y el vasto saber de este distinguido eclesiástico, cuyo genio musical honra sin duda al arte músico-español. Sentimos no poder citar una por una las obras de este maestro, por no poseer el catálogo de ellas; pero las recomendamos como de lo más selecto y escogido del repertorio religioso moderno.

Glocoso.—Esta palabra italiana expresa alegría y un carácter de música vivo y ligero.

Gith.—Palabra hebráica que se encuentra algunas veces al principio de ciertos salmos. Este término parece era la primera palabra de una canción antiquísima, conocida en los tiempos de David, la cual se cantaba antes de los salmos.

Gimnasio musical.—Dáse este nombre en Francia á una escuela destinada á formar músicos mayores ó instrumentistas destinados á los diversos cuerpos del ejército francés.

Giusto.—Esta palabra italiana indica un movimiento natural y apacible, un carácter expresivo, adecuado al estilo de la pieza, y una ejecución delicada y elegante.

Glee.—Palabra inglesa, que significa un canto muy común y popularizado en Inglaterra. El *glee* es un aire escrito á dos, tres ó cuatro partes, y en el cual todas las voces concluyen juntas, cantando las mismas palabras. Esta especie de composición tiene un sabor local muy pronunciado, y los ingleses la estiman mucho.

Glopete.—Dáse este nombre á un pequeño grupo de sonidos, que antepuesto ó pospuesto á una nota, sirve para dar más variedad y amenidad al canto. El glopete no forma parte de la medida.

Gloria.—Dáse este nombre á aquella parte del oficio divino que comienza con las palabras *Gloria in excelsis Deo*, y sobre la cual forman los compositores de música sagrada una pieza de música de más ó menos extensión y de un carácter solemne y grandioso.—Este trozo es uno de los más brillantes de la misa, y en él puede el compositor religioso hacer uso de todos los recursos del arte musical para producir efectos de gran magnitud.

Glosa.—Esta palabra significa en música



una voz que canta sobre una misma sílaba distintos valores de nota, lo cual viene á ser como una especie de vocalización. Algunos autores antiguos hacían uso de este nombre para indicar ciertos adornos viciosos y de mal gusto.

Glosa aleada.—Antiguamente daban este nombre á unas notas de adorno ó de paso, que formaban un diseño particular, subiendo y bajando á manera de ondulaciones.

Glosa artificial.—Especie de dibujo melódico, que los antiguos llamaban así, por contener mayor número de notas de adorno que las demás especies de glosa.

Glosa trinada.—Daban este nombre en la antigüedad á un sonido que se sostenía trinando, mientras otra voz formaba un diseño cualquiera.

Gluck (CRISTÓBAL WILLIBALD).—Célebre compositor alemán, nacido en Weidenwang, en el Alto Palatinado, cerca de Neumarkt, el 2 de Julio de 1714. Recibió su instrucción elemental en la escuela de su pueblo, y á la edad de 12 años fué enviado al colegio de jesuitas de la pequeña villa de Kommtan, en donde recibió lecciones de canto, de violín, de clave y de órgano, habiendo sido empleado como cantor de coro en la iglesia de San Ignacio. Llegado á la edad de 18 años, Gluck se trasladó en 1732 á Praga con el objeto de continuar en aquella ciudad sus estudios musicales.—Teniendo que tocar el violín en las iglesias de Praga para ganarse el sustento, fué notado por el P. Czernohorky, músico eminente, y maestro que fué del célebre organista Seger.—Gluck perfeccionó sus estudios bajo su dirección y aprendió á tocar el violoncello, el cual llegó á ser su instrumento favorito. Los domingos y días de fiesta iba á los pueblos inmediatos á cantar en las iglesias y á tocar el violín en los bailes populares. En 1736 se trasladó á Viena, en donde vivían á la sazón los célebres maestros Antonio Caldara, Juan José Fux, los hermanos Conti y José Porcili, músico de la cámara imperial y compositor distinguido. De estos maestros adquirió conocimientos que aumentaron su instrucción musical.—Por aquel tiempo se encontraba también en la capital de Austria el príncipe Melzi, gran entusiasta por el arte musical, el cual, admirado de las buenas disposiciones y feliz organización de Gluck, le agregó á su música particular y se lo llevó

consigo á Milán, en donde lo puso bajo los auspicios de Sanmartini, compositor y organista de gran talento, para que completase la instrucción del joven Gluck en la armonía y contrapunto. Después de cuatro años de estudio, Gluck se sintió ya capaz de poder escribir para el teatro. Su primera ópera, titulada *Arlascerce*, fué representada en Milán en 1741; á esta siguió *Impermestra el de Démétrio*, en Venecia (1742), y tras esta última siguieron *Demofonte*, en Milán (1742); *Artamene*, en Cremona (1743); *Siface*, en Milán (1743); *Alessandro nell'Indie*, en Turin (1744), y *Fedra*, en Milán (1744).—Todas estas producciones fueron bien recibidas, y colocaron á Gluck á la altura de los mejores compositores de su tiempo. Su reputación se extendió bien pronto, y la administración de la Ópera de *Hay-Market* lo llamó á Londres en 1745 para que escribiese dos óperas.—Estas dos obras, de las cuales la una llevaba por título la *Caduta de Giganti*, representada el 7 de Enero de 1746, y la otra era la *Artamone*, representada en Cremona en 1743, parece no obtuvieron gran éxito.—El célebre Hander, que las había oído, las declaró detestables, y desde entonces manifestó siempre Hander poca estima hacia las obras de este gran artista. Bien es verdad que hasta aquella época Gluck no había aparecido todavía en sus obras tal cual como debía presentarse mas tarde, cuando su gran genio y su talento comenzaron ya á vislumbrar el destino y la misión verdadera de la música dramática. Una circunstancia, indiferente si se quiere, fué causa de un gran cambio operado en el estilo y manera de componer de este artista predestinado.—Además de las dos piezas que había presentado al teatro de Londres, la administración de dicho teatro le encargó que escribiese un *pasticcio*. Sabido es que una obra de este género se compone de diversas piezas escogidas entre diferentes óperas. Gluck tomó, pues, las mejores piezas de las óperas que había escrito hasta entonces y aquellas que habían sido mas aplaudidas, y combinándolas hábilmente, las adaptó al poema del *pasticcio*, cuyo título era *Pyrame et Thisbé*. Grande fué la sorpresa de Gluck y el desencanto al ver que aquellas piezas que tanto efecto habían producido en el público en otras óperas, en el *pasticcio* fueron recibidas con gran frial-

dad.—Esto le hizo reflexionar, y contribuyó sin duda á la gran revolucion que se operó en el artista al conocer evidentemente que toda música bien hecha tiene necesariamente una expresion propia, adecuada y conforme con la situacion para la cual ha sido escrita. Entonces fué cuando el génio de Gluck tomó un nuevo vuelo y se encaminó hácia la verdadera expresion dramática, dejando á un lado los adornos y la propension que hasta aquella ópera habia mostrado en sus obras de agrandar sólo al oído.—Cumplido su contrato en Londres, se trasladó á Viena, en donde escribió algunas óperas y sinfonías.—De Viena pasó á Italia en el año 1750, y escribió en Roma para el teatro Argentina *Telemaco*, la *Clemenza di Tito*, *l'Antigono*, y en Nápoles *il Trionfo de Gamulio*. En el *Telemaco* introdujo Gluck en un coro el mismo motivo que despues le sirvió para la overtura de *Iphigénie en Aulide*. Este motivo habia sido ya hallado antes y desarrollado por el maestro Feo, compositor napolitano, en una misa cuyo manuscrito se halla en la Biblioteca del Conservatorio de Paris. En las obras que acabamos de citar habia comenzado Gluck á reformar su estilo, y cada obra nueva que producía era un paso dado en la senda que se habia trazado. Bajo la impresion de las nuevas ideas que se habia formado, escribió en Viena desde 1761 á 1764 *Alceste*, *Paris et Helene* y *Orpheo*. Para llevar á buen término las reformas que él pensaba introducir en el drama lirico, tenia necesidad de hallar un poeta que secundase sus miras y sus aspiraciones.

En Calzabigi halló un poeta que reunía todas las circunstancias que él pudiera desear. Menos ricos de poesia que los dramas de Metastasio, pero mejor arreglados y dispuestos para la música, los poemas de Calzabigi presentaban situaciones dramáticas á propósito para poder emplear en ellas todos los medios de expresion de la música.—Gluck puso á la cabeza de sus partituras de *Alceste* y de *Paris et Helene* ciertas dedicatorias, en las que daba cuenta de sus ideas sobre la música dramática y sobre el plan que habia seguido en sus obras. Este artista, cuyos talentos eran la admiracion de la Alemania y la Italia, no se hallaba, sin embargo, satisfecho de los resultados que habia obtenido de sus últimas obras. Necesitaba presentar el arte dramáti-

co bajo un aspecto distinto de como se habia conocido hasta su época; pensaba que la música debia secundar ó seguir de cierto modo las palabras del poema, haciéndola resaltar únicamente en aquellos pasajes ó momentos en que la pasion ó el sentimiento del personaje tuviesen que caracterizar la situacion.—Gluck fué el primero sin duda que comprendió toda la belleza y verdad que resulta del canto combinado con el recitado.—Impulsado sin duda por los deseos de hacer prevalecer sus ideas, concibió el proyecto de trasladarse á Paris, con el objeto de presentar al teatro de la Ópera su obra *Iphigénie en Aulide*, que fué representada por primera vez en dicho teatro el 19 de Abril de 1774. Gluck tenia entonces sesenta años; de modo, que á la edad en que por lo general los artistas ven eclipsarse la fuerza y el brillo de su génio, este artista se presentaba por primera vez en la escena francesa, abriendo un nuevo campo al arte lirico-dramático, é inaugurando una nueva era para la ópera francesa.—La música de *Iphigénie en Aulide*, llena de verdad, de sentimiento y patética en estremo, agradó sobremanera á los parisienses, y acabó de consolidar la gran reputacion de Gluck.—Las óperas de Lulli y de Rameau fueron olvidadas, y el compositor alemán y su música se pusieron á la moda.—*Alceste*, *Orpheo* y *Armide* siguieron á la *Iphigénie*, y el entusiasmo del público llegó hasta el punto de entorpecer los ensayos por la gran concurrencia que acudía á presenciarlos. Por aquella época el gran compositor italiano Piccini fué llamado por la administracion del teatro de la Ópera para poner la música á un libreto, titulado *Roland*, cuyo libreto habia sido ya dado de antemano á Gluck; esto estableció una competencia entre los dos grandes compositores, lo que dió lugar á la célebre cuestion, llamada de *Gluckistas* y *Piccinistas*, partidos que se formaron de resultados de esa competencia, y que se hicieron una cruda guerra en el terreno de la prensa, tomando parte los mas distinguidos críticos y literatos franceses de aquella época.—Al frente del partido de los *Gluckistas* se hallaban Suard y el abate Arnaud; entre los *Piccinistas* se contaban Marmontel, La Harpe, Ginguené y d'Alembert.—El resultado de esta contienda no fué otro sino el quedar dilucidadas y aclaradas ciertas cuestiones pertenecientes al empleo y

destino que debe tener la música en el drama lírico, y que indudablemente se hallaban espuestas en las óperas de Gluck, en las cuales se observaban ciertos trámites y procedimientos, encaminados á hacer dominar únicamente la espresion de las pasiones humanas.—La lucha entre estos dos partidos duró hasta el año 1780, en que Gluck volvió á Viena; entonces se calmaron los ánimos, y se conoció que valia mas pasar el tiempo gozando de las bellezas de las óperas de Gluck y de Piccini, que no perderlo en las acriminaciones ó invectivas que se lanzaban mutuamente ambos partidos.—Gluck promovió sin duda una gran revolucion en la música francesa, y aun en la de toda Europa, puede decirse, pues los compositores que le habian precedido se habian fijado solo en los adornos del canto y en el agrado de la melodía, sin detenerse en la verdad del significado de las palabras: Gluck sometió la música al dominio de los sentimientos y de las pasiones humanas, espresados por medio de la letra, y ajustándose en un todo á esta, fué el primero que hizo resaltar en el drama lírico las verdaderas situaciones musicales, presentando la música como un elemento conmovedor, destinado á producir emociones fuertes y vehementes, y no como un conjunto variado, destinado únicamente á recrear y agradar el oído.—Para juzgar del mérito de sus obras, es preciso no compararlas con las producciones de una época mas reciente, en las que el arte de la instrumentacion ha tomado un desarrollo que no tuvo en la época que este artista vivió, sino que es preciso considerarlas bajo el punto de vista de la espresion dramática y de la verdad escénica. Bajo este concepto, Gluck fué sin duda un innovador, y desde su época debe contarse el verdadero progreso de la música dramática y el desarrollo del espectáculo de la ópera.—Este artista eminente murió de un ataque de apoplejia el día 25 de Noviembre de 1787, dejando á sus herederos una fortuna de 600.000 francos, ganada con sus laboriosos trabajos.

Golpe de arco.—V. *Arcaú*.

Gomez (EUGENIO).—Distinguido organista y compositor, nacido en la villa de Alcañices, Zamora, el año de 1802. Estudió para niño de coro en el colegio de San Pablo de Zamora, en cuya catedral cantaba ya á los ocho años las primeras partes de tiple, habiendo apren-

dido el órgano y la armonía bajo la direccion del maestro de capilla de dicha catedral, que lo era D. Luis Blasco, y del organista de la misma D. Manuel Dancha. Sus progresos fueron tan rápidos en el órgano y composicion, que á la edad de 12 años desempeñaba ya la plaza de segundo organista, y á los 14, viéndolo el cabildo sus adelantos, y queriéndolo hacer público, envió al joven Gomez á la catedral de Palencia para hacer oposicion á la plaza de primer organista, que debia ser racionero, y por consiguiente sacerdote; más como el objeto solo era hacer méritos y poner de manifiesto la capacidad de Gomez, el cabildo de esta última catedral le dió un certificado de haber cumplido á satisfaccion los ejercicios de oposicion.—Vuelto á Zamora, siguió desempeñando su plaza de organista hasta el año 1824, en que habiendo vacado la plaza de segundo organista de la catedral de Sevilla, se presentó á oposicion y la obtuvo. Desde esta época datan los estudios formales de Gomez, pues como venia de un pais en donde nada habia oído, ni habia estímulo, toda la música le parecia poca, y al poco tiempo ya habia reunido una biblioteca musical bastante decente: entre esta música vió una pieza intitulada *Concierto árabe*, que tocó con gran éxito en varias reuniones, y que le sugirió la idea de hacer un contra-concierto con el título de *Concierto asiático* con acompañamiento á grande orquesta, que tocó muchas veces con mucho éxito.

Gomez ha desempeñado la plaza de segundo organista cuarenta y dos años, y en este tiempo ha escrito tres libros, que se titulan *Repertorio de organistas*, en los que se encuentran ofertorios, temas para continuarlos, temas para variaciones, para versos de distintos himnos, y todo lo que concierne al canto sagrado. El tercero se compone solamente de armonía y modulaciones, como por ejemplo, un pequeño periodo dispuesto de tal modo, que modulando quede una tercera más alto, enlazándolo con la repelicion en los doce tonos hasta concluir en donde empezó, con el objeto de acostumbrarse á trasportar y á escribir con propiedad en todos los tonos. Es de advertir, que todas las modulaciones (que son muchas y variadas) llevan la explicacion de su estructura: hay tambien mucha variedad en modulaciones para subir una escala cromática, y una de estas

tan ingeniosa, que todas las voces van subiendo por semitonos, sin incurrir en ningún defecto que no pueda pasar según las reglas del arte.

Cuando Listz estuvo en Sevilla dando conciertos, tuvo noticias de unas melodías que Gomez había compuesto, y quiso verlas. En efecto, aunque con repugnancia, Gomez se las presentó y las tocó varias veces en su presencia, quedándose Liszt con ellas hasta que se marchó, y se las devolvió con una carta, que está estampado en dichas melodías, dedicada al insigne pianista. Fue tanto lo que animó á Gomez este benévolo parecer, que dió á la prensa otras doce, y las dedicó al Sr. D. Hilarión Eslava; después publicó otras doce, dedicadas á S. A. R. la serenísima infanta doña Luisa Fernanda de Borbon.

Gomez ha compuesto también un grande ofertorio para dos órganos, que se ha tocado en la catedral de Sevilla varias veces en las grandes festividades. Una introducción y un tema original con variaciones para cuatro manos, muchas sonatas orgánicas y versos por todos los tonos del canto llano, algunas fantasías difíciles para piano, con variaciones sobre motivos de ópera; unas variaciones sobre un tema del *Crociato*, etc.; otras sobre la marcha del *Coradino*; otras sobre el wals de las Quejas; seis walses originales de salón; gran introducción y un wals con cuatro partes, variado, de mediana dificultad; algunas arias para canto y piano, con letra de Metastasio.—Gomez ha merecido algunas distinciones y puestos honoríficos, habiendo sido nombrado últimamente maestro honorario del Real Conservatorio de Madrid.

Este maestro tiene escritas otras muchas composiciones, que no ha publicado todavía, y que se distinguen, lo mismo que todas las obras que han salido de su pluma, por la corrección del estilo, por la pureza de la armonía y por la buena marcha de las partes, que sin confundirse ni oscurecerse unas á otras, presentan un conjunto claro y armonioso, lleno de seducción y de atractivo para el oído. Así es que sus obras son citadas como buenos modelos y recomendadas por los mas eminentes maestros como muy útiles y á propósito para hacer en ellas el estudio del análisis armónico. Sus melodías para piano.

sobre todo, son inimitables y demuestran todo el gusto y el profundo saber de este respetable maestro, que es uno sin duda de los que mejor conservan las buenas tradiciones y las buenas doctrinas del arte.

Gomez-da-Silva (ALBERTO JOSÉ).—Compositor y organista portugués, que vivía en Lisboa á mediados del siglo XVIII.—Es autor de un opúsculo que lleva por título: *Regras de acompanhar para cravo, ou orgao e ainda tambem para qualquer outro instrumento da voz, reduzidas á breve methode e facil percepção. Dedicado á Sua Magestade fidelissima Don Joseph I, que Deos guarde*, Lisboa, na officina Patriarcal de Francesco Luiz Ameno. 1758, en 4.º

Gomis (JOSÉ MELCHOR).—Compositor dramático, nacido por los años de 1793 en Onteniente, reino de Valencia. Fué admitido á los siete años de edad como niño de coro en la misma casa de canónigos regulares, en que había hecho su educación musical Vicente Martini, el autor de *La cosa rara*. Los progresos de Gomis en la música fueron tan rápidos, que lo eligieron para enseñar el canto en esta casa antes de haber cumplido 16 años. Hacia esta época recibió lecciones de composición del padre Pons, monje catalán y hombre muy instruido en los diversos ramos del arte. Este profesor aconsejó á su discípulo que estudiase las obras de música religiosa que enriquecían los archivos y bibliotecas de las iglesias y conventos de Valencia, cuyo trabajo es, con efecto, el mejor que puede hacerse después de haber estudiado de una manera analítica los principios del arte de escribir. A la edad de 21 años, Gomis fué nombrado músico mayor de artillería en Valencia. Hasta entonces no se había ocupado mas que de música de iglesia; su nueva posición le obligó á estudiar los recursos y los efectos de los instrumentos de viento, cosa que mas tarde le fué muy útil para la instrumentación de sus óperas. En 1817 su afición por la música dramática lo decidió á dar su dimisión, y vino á Madrid, trayendo consigo algunas óperetas que había compuesto, y de las cuales la *Aldeana* fué la única que se representó. El éxito que obtuvo esta obra llamó la atención pública sobre el autor, y el resultado de la representación volvió á Gomis su nombramiento de músico mayor de la Guardia real. Los

acontecimientos de 1823 le condujeron á París. El deseo de distinguirse en esta capital por los triunfos teatrales, ocupaba por entero su atención; pero las avenidas de la escena son difíciles, y los éxitos van precedidos las mas veces de grandes tribulaciones. Gomis tuvo la prueba de esta verdad, porque ni sus activas diligencias durante tres años, ni la proteccion de Rossini, pudieron conseguirle un libreto de ópera. Cansado de solicitar y de trabajar en vano con los literatos, partió para Londres en 1826, y se dedicó á la enseñanza del canto. Los romances, boleros y aires españoles que publicó allí fueron acogidos con favor. También hizo ejecutar con éxito, en el concierto filarmónico de Londres, *l'Inverno*, cuarteto á cuatro voces con acompañamiento de orquesta; por último, en este mismo tiempo publicó un método de música con solfeos, del cual se hizo también una edicion en París.

En un viaje que hizo á esta ciudad en 1827, obtuvo por fin un libreto de ópera, objeto de todos sus deseos. De vuelta á Londres, puso inmediatamente manos á la obra, y bien pronto envió su particion al director de la Ópera cómica. Poco despues fué invitado para dirigir los ensayos; pero apenas habian comenzado estos, cuando el director del teatro rehusó ejecutar la obra. La consecuencia de este paso fué un proceso en el que el director fué condenado á pagar á Gomis una suma de 3.000 francos á título de daños y perjuicios. Esta suma fué pagada; pero la ópera no se representó. El largo tiempo que se pasó en estas discusiones y en el proceso, hicieron perder al compositor las ventajas de su posicion como profesor de canto en Londres, y se decidió á no volver mas á aquella ciudad, y á seguir el destino de compositor dramático en París. Despues de haber esperado mas de ocho años, los deseos de Gomis se vieron al fin cumplidos, pues el 29 de Enero de 1831 pudo oír en el teatro Ventadour la primera ejecucion de su ópera en dos actos *El diablo en Sevilla*. No faltaba originalidad á la música de esta ópera, y en ella habia particularmente un coro de monjes de muy buen carácter; pero el ritmo y la modulacion de la música española se hallaban constantemente reproducidos en la mayor parte de las piezas, de lo que resultaba para el conjunto de la obra, cierta tinta

monótona, que perjudicó á la duracion del éxito. Por otra parte, mal prosodiada y poco favorable á la voz (defectos muy singulares en un antiguo profesor de canto), esta música no se cantó ni en los salones ni en los conciertos. Las mismas cualidades y los mismos defectos se encuentran reproducidos en el *Revenant*, ópera cómica, ejecutada sin éxito en 1833, y en el *Portefaix*, obra en tres actos, que fué mas desgraciada aun. Gomis tenia talento realmente; pero este talento era poco susceptible de variedad; es muy posible que si hubiera vivido, no hubiera gozado jamás de popularidad. Una grande ópera que escribió para la Academia real de música, no encontró favor cerca de la administracion de este teatro, y no ha llegado á representarse.

Las contrariedades de la vida dramática entristecieron profundamente á este artista y alteraron su salud; sus últimos años fueron un continuo sufrimiento. Por fortuna, la amistad que le profesaba Mr. Cavé, jefe de la division de bellas artes en el ministerio de la Gobernacion, lo habia puesto á salvo de la miseria, habiéndole conseguido una pension del gobierno. Gomis murió en París en el verano de 1836.

Gonzalves (JUAN).—Músico portugués, nacido en Elvas, provincia de Alentejo. Estuvo empleado en la catedral de Sevilla, y ha dejado manuscritas algunas composiciones religiosas, indicadas en el catálogo de la biblioteca del rey de Portugal, publicado por Craesbek en 1649.

Gorgeo.—Palabra con la cual se designa un pasaje rápido, ejecutado con la garganta, como trinos, arpegios, etc.

Gorgheggio.—V. *Gorgeo*.

Gounod (CARLOS FRANCISCO).—Compositor de música, nacido en París el 7 de Junio de 1818. Tuvo por maestros de contrapunto y composicion en el conservatorio de aquella capital á Halévy, Lesueur y Paër.—En 1837 obtuvo el segundo premio en el concurso del Instituto, y en 1839 fué pensionado por el gobierno francés para ir á estudiar á Roma, en donde se dedicó al estudio de la música religiosa. En 1845 se hallaba en Viena, habiendo hecho ejecutar en la iglesia de San Carlos de aquella capital una misa á voces solas imitada del estilo de Palestrina. A su vuelta á París, fué encargado de la direccion de la mú-

sica en la iglesia *Des missions étrangères*, y segun parece, quiso por aquel entonces abrazar el estado eclesiástico. Hasta el año 1851, este compositor era casi oscuro en Francia, no habiendo producido mas que alguna que otra composicion religiosa; pero á contar desde dicha época, en que presentó al teatro su primera ópera, titulada *Saffo*, la atencion pública se fijó en Gounod como en un artista de grandes esperanzas. Sin embargo, el éxito de *Saffo* no correspondió á lo que era de esperar, en vista de lo mucho que dicha ópera habia gustado en los ensayos. Despues de este primer tropiezo, Gounod escribió algunos coros para la tragedia *Ulysse*, de M. Poussad, en los que no obstante la monotonia de las modulaciones y el carácter ático que quiso dar á la composicion, se observaba ya la inteligencia y el saber de un compositor distinguido. *La Nonne sanglante*, grande ópera, ejecutada por primera vez el 18 Octubre de 1854, señaló ya un verdadero progreso hecho por Gounod en la senda de la estructura y conformacion de las piezas teatrales.—Sin embargo, esta obra tampoco pudo mantenerse mucho tiempo sobre la escena, y *le Medecin malgré lui*, ópera cómica que le sucedió de allí á poco, gozó de algun mas favor del público, si bien se notaba, lo mismo que en las dos obras anteriores, falta de expresion melódica y una tendencia á producir una variedad exuberante. El 19 de Marzo de 1859, Gounod apareció bajo una nueva faz con su ópera titulada *Fausto*, representada dicho día en el teatro de la Grande opera, y en la cual mostró mucha mas originalidad é inspiracion melódica que en las demás obras que habia dado á luz hasta aquella época.—El *Fausto* es sin duda la obra capital de este artista, que desde entonces no ha vuelto á producir nada que supere en mérito á dicha produccion, pues aunque ha dado despues algunas otras óperas, como *Philamon et Baucis*, *La Reine de Jaba*, y últimamente *Romeo et Juliette*, ninguna ha logrado tanta aceptacion del público como el *Fausto*, y ninguna se ha colocado á la altura de esta última obra.—El estilo de este maestro, que goza hoy en Francia de gran fama, es propenso á la complicacion y se aparta bastante de la naturalidad y sencillez necesarias para presentar melodias puras, inspiradas y de buen gusto.—Sin embargo, hoy es considerado como uno de los pri-

meros representantes de la escuela francesa, y á decir verdad, es un artista de mucha ciencia y profundo saber.

Grabado de la música.—El uso de grabar la música es una ventaja inmensa, y uno de los grandes adelantos del arte.

Por medio del grabado, mas bien que por la impresion con caracteres movibles, se multiplican hoy los ejemplares de las obras musicales de un modo prodigioso.—La impresion con caracteres movibles estuvo en uso hasta principios del siglo XVIII, en cuya época se inventó en Francia el grabado sobre cobre. Este proceder estuvo en uso hasta que se instituyó el estano al cobre, por ser materia menos costosa.—Despues, valiéndose de este último metal, que ofrece mucha mas economia, se han llegado á grabar hasta óperas enteras, y se ha alcanzado un alto grado de perfeccion en este ramo importante del arte.

Gracioso.—Esta palabra, á la cabeza de una pieza de música, indica un movimiento ligero y una expresion graciosa y variada.

Gradacion.—Esta palabra se aplica á un trozo de armonia que procede por progresiones sucesivas, guardando entre si cierto orden de gradacion ó ascenso.

Grado.—Denominacion que se dá á cada uno de los siete sonidos que forman la tonalidad moderna.—Cada uno de los sonidos es un grado y se numera segun el lugar que ocupa en la sucesion de la escala, ya sea esta diatónica ó cromática. Asi, por ejemplo, el *mi* es tercer grado de la escala diatónica de *do*, y quinto grado de la escala cromática del mismo tono.—Los grados de la escala son tambien *conjuntos* ó *disjuntos*.—Son *conjuntos*, cuando proceden por el orden natural con que se hallan colocados en la escala; y *disjuntos*, cuando no marchan guardando el orden sucesivo de la escala, y si saltando de un sonido á otro.

Gramática musical.—Se dá este nombre á una obra cuando está dispuesta para la enseñanza del arte, conteniendo los rudimentos ó principios fundamentales de la música segun las reglas establecidas y sancionadas por la práctica. La disposicion de la obra, segun sea adecuada ó no á un estudio metódico y ordenado, y escrita con claridad y precisien, asi se le dá ó no el nombre de gramática musical.—Generalmente esta clase

de obras están en preguntas y respuestas.

Grande ópera.—Dan en Francia este nombre á la ópera seria, para distinguirla de la ópera cómica.

Gran registro.—Se dá este nombre á un registro del órgano, que cuando se pone en juego, hace oír los demás registros que contiene el instrumento.

Grandioso.—Esta palabra indica una ejecución en alto grado brillante y sublime, como lo espresa la misma palabra.

Grave.—Indica lentitud y majestuosidad en la ejecución de la música.

Grave (sonido).—Sonido grave es todo aquel que está mas bajo que otro. Todo sonido es grave con relacion á otro mas agudo, y vice-versa. La gravedad del sonido depende del menor número de vibraciones del cuerpo que le produce, con relacion á otro sonido que dá mayor número de vibraciones en un tiempo dado.

Gravedad de los sonidos.—Se ha fijado el número menor de vibraciones que un sonido grave, apreciable para el oído, puede producir en un segundo, en 16 ó 52 vibraciones. Últimamente, debido á las experiencias de Mr. Savart, se distinguen sonidos graves correspondientes á 15 ó 16 vibraciones.

Grave (fuga).—En otro tiempo dióse este nombre á una especie de fuga compuesta de notas de larga duracion, cuyo movimiento era pausado y lento.—Esta clase de fuga se usó en la música sagrada; pero hoy ha caído en desuso.

Gravísimo.—Superlativo de grave; significa, con relacion al carácter de la música, un movimiento mas lento todavía que el grave.

Gregoriano (canto).—V. *Canto llano*.

Gregorio (san, llamado el grande).—Fue elegido papa el año 590, y murió en Roma el 12 de Marzo del año 604, á la edad de 62 años, y á los 14 de su pontificado.—Este santo pontífice ocupa un gran lugar en la historia de la música, por haber introducido una reforma en el primitivo canto de iglesia.—Esta reforma consistió, segun convienen todos los historiadores de la música, en haber tomado varios fragmentos de los cantos usados en la iglesia griega, y haberlos reunido á los cantos que ya antes habia inventado San Ambrosio.—Con ellos formó el antifonario, ó sea el libro que contenia todos

los cánticos que debian usarse en la Iglesia católica. Los antiguos cantos del rito griego estaban basados en los diversos modos que los griegos tenian en su música especial; San Gregorio parece tomó cuatro de estos modos, que fueron el *dorio*, el *frigio*, el *lidio* y el *mixolidio*, y con ellos formó los cuatro tonos *plagales*, que agregó á los cuatro llamados *authenticos*, que ya antes existian, formando así los ocho tonos del canto llano.—No se sabe á punto fijo la clase de notacion que San Gregorio emplearía en su antifonario; pero se cree fueron las letras del alfabeto latino, puesto que por aquella época se hacia ya uso de las letras para indicar los sonidos; pero como tambien se usaban ya las llamadas *neumas*, que venian á ser ciertos signos que representaban varios grupos de sonidos, hay divergencia sobre este punto entre los historiadores de la música, pues unos creen que el antifonario de San Gregorio estaria escrito con letras del alfabeto latino, mientras otros son de parecer de que estaria en *neumas*.

Griegos (música de los).—El sistema musical de los griegos parece estaba dividido en géneros ó modos.—Todos los que han escrito sobre la música de la antigua Grecia, difieren en sus asertos y opiniones, y han incurrido en absurdos y contradicciones, que son una prueba de que la manera que tenian los griegos de disponer sus tetracordos, así como la disposicion de sus modos y géneros, no está todavía bien conocida ni comprendida.—Segun unos, los géneros de música que usaron los griegos no eran mas que tres, y esta parece la opinion mas fundada, puesto que en ella convienen casi todos los que se han ocupado de esta difícil materia.—Estos géneros eran el *Dorio*, el *Phrigio* y el *Lidio*.—Segun otros, los géneros eran cuatro: *Phrigio*, *Lidio*, *Dorio* y *Jónico*; otros han designado cinco: *Dorio*, *Phrigio*, *Relio*, *Jastio* y *Lidio*; y por último, ha habido quien ha tratado de ocho modos, llamados *Dorio*, *Hipodorio*, *Phrigio*, *Hipophrigio*, *Lidio*, *Hipolidio*, *Mixolidio* ó *Hipo-mixolidio*. Estos ocho modos parece fueron inventados por Ptolemeo.

Por la nomenclatura de estos ocho modos, se deja conocer que verdaderamente los griegos tenian solo tres modos ó géneros principales, siendo los demás una sustitucion ó modificacion de estos mismos.—Los

griegos designaban ó atribuían á cada género un carácter ó espresion particular, y así el *Dorio* espresaba un determinado carácter, no siendo el *Hipodorio* otra cosa mas que este mismo género, modificado y señalado por ellos con un carácter distinto; así del *Phrigio*, del *Hipophrigio*, del *Lidio*, *Hipolidio*, etc.

El sistema musical de los griegos tenia su fundamento en la lira de tres cuerdas, degenerando cada una de estas la sucesion de los tetracordos conjuntos.—La lira de cuatro cuerdas representaba el sistema de los tetracordos disjuntos. Las tres cuerdas de la lira eran *si, mi, la*, y cada una de ellas marcaba el primer sonido de un tetracordo.—El tetracordo de los griegos no era otra cosa sino una sucesion de cuatro sonidos; por eso las cuerdas de la lira las templaban en cuarta, produciendo la inversion de estas cuartas el sistema de tetracordos disjuntos ó conjuntos.—Los sonidos de la lira de cuatro cuerdas eran *mi, la, si, mi*, ó bien *la, re, mi, la*.—Esta lira significaba ó representaba, como ya hemos dicho, el sistema disjunto por la desunion de los dos tetracordos que contenian sus cuerdas, separados por el intervalo de un tono que mediaba entre las dos cuerdas de enmedio.

Los griegos hacian uso para escribir la música de las letras de su alfabeto; pero en vez de dárles en la música un valor numérico que marcara la duracion del sonido, solo las empleaban como signos representativos, combinándolas de diversas maneras y colocándolas en diversas posiciones, segun los géneros y los modos que ellos usaban.

Como los fenicios, los griegos procedian en su sistema del agudo al grave, ó sea de derecha á izquierda.—Las reglas que tenian para la formacion de sus cantos, formaban el sistema de composicion llamado *melopea*. La *melopea* comprendia varias partes: la *euthisa*, que enseñaba las reglas para la marcha del canto; el *agoge*, que determinaba la marcha alternativa de este por grantos conjuntos ó disjuntos, y la *petiteia*, que trataba de los sonidos mas adecuados para la formacion de un canto. Tambien abrazaba la *melopea* otras tres partes diferentes, relativas á los distintos caracteres que los griegos designaban á cada género en particular. La *systallica* comprendia los cantos propios á inspirar pasiones tiernas y afectuosas; la *diastaltica* servia

para la formacion de cantos adecuados á la expansion del ánimo, excitando la alegría, el valor y los grandes sentimientos; y la *euchadtica*, que era un medio entre las otras dos, servia para la formacion de cantos que espresasen el reposo y la tranquilidad del ánimo.—La primera de estas tres especies era propia de poesias amorosas y de pasiones y sentimientos tristes; la segunda era adecuada á las tragedias, cantos de guerra ó asuntos heroicos; y la tercera servia para los himnos, alabanzas, etc.

Los diversos géneros de la música de los antiguos griegos, la disposicion de sus tetracordos, el enlace de estos y la entonacion particular de los sonidos de su sistema, no son conocidos aun de un modo claro y satisfactorio.

El sistema musical que está hoy en uso en la Grecia, se halla en un estado pobre é imperfecto. Los griegos modernos no hacen uso de nuestros caracteres de música, ni de las letras de su alfabeto que usaron sus antepasados para representar los sonidos.—Emplean ciertos signos, que llaman acentos, y los cuales no indican mas que el grave ó el agudo de los sonidos, sin determinar su duracion.

Sus principales signos son: el *ison*, que designa el tono fundamental de la escala diatónica; el *oligon*, que representa en general los sonidos agudos, y el *apostrophe*, que representa los graves.

El estado inculto y defectuoso de la música de este pueblo, y su estado de civilizacion actual, le hace distar mucho de poder llegar á la perfeccion de nuestra música epropea.

Grupeto.—V. *Glopete*.

Guarnerius (JOSÉ ANTONIO).—Célebre fabricante de instrumentos de cuerda y arco, conocido en Italia con el nombre de *Giuseppe Guarnerio del Gesu*, á causa de que sus instrumentos suelen llevar la siguiente marca: *IHS*. Nació en Cremona el 8 de Junio de 1685, y fué bautizado el 11 del mismo mes en la parroquia de San Donato.—Fué discípulo de Amati y Antonio Stradivarius, y trabajó en Cremona desde 1725 hasta 1745. Sus primeros ensayos no presentan ningun carácter de originalidad; pero los instrumentos que mas tarde salieron de sus manos, contienen gran perfeccion y gran esmero en el trabajo.—El corte de sus violines es elegante,

y las tapas, poco abovedadas, bajan formando una curva dulce hácia el borde ó union de los aros.—El espesor, sin embargo, de la tapa inferior suele ser excesivo, lo que daña de algun modo la claridad de las vibraciones y la elasticidad del sonido. Este defecto no se nota ya en sus instrumentos de la época mas floreciente de su vida, que fué aquella en que este fabricante llegó á igualar sus productos con los del célebre Stradivarius.—Barniz de una gran suavidad y de un bello colorido; maderas excelentes y proporcionadas en sus gruesos y formas, y corte perfecto y bien delineado, produciendo una sonoridad ámplia y pastosa, son las cualidades que distinguen á los mejores instrumentos de Guarnerius.—Este artífice, sin embargo, tuvo un fin desastroso, y los últimos dias de su vida no fueron los de una conducta ejemplar. Abandonóse á los vicios, y perdiendo el apego al trabajo, solo trabajaba para salir de la miseria en que sus desórdenes le habían colocado, lo que hizo que produjese obras de muy poco mérito, y que desdichan de las obras modelo que produjo en sus tiempos de orden y laboriosidad.—Sin embargo, los violines Guarnerius que se conservan hoy son de la buena época de la vida de este fabricante, y se venden á un alto precio.

Cuddok.—Nombre de un violin rústico de tres cuerdas, en uso entre los campesinos rusos.

Guerrero (FRANCISCO).—Nació en Sevilla en 1528. No se sabe cuál fué la profesion de sus padres; pero él nos dice que desde su infancia manifestó una afición muy pronunciada por la música, y encontró en su misma familia quien satisficiera su deseo de dedicarse á ella. Pedro Guerrero, su hermano mayor, era un profesor muy instruido, y bajo su direccion hizo en pocos años grandes progresos. Una ausencia, á que este se vió obligado á hacer, fué causa de que Francisco tuviese el honor y la fortuna de estudiar con aquel á quien él llamaba con razon el *grande y excelente* maestro Critóbal Morales, que bien pronto puso á su discípulo en estado de presentarse en cualquiera parte como verdadero maestro. El magisterio de la catedral de Jaen se hallaba vacante, y habiéndose presentado á hacer oposicion, fué agraciado con él, sin embargo de que no habia cumplido todavía diez y ocho años. Ocu-

pó esta plaza por tiempo de tres años, y al cabo de ellos, habiendo ido á Sevilla con el objeto de visitar á sus padres, el cabildo de la catedral le ofreció emplearlo como cantor, con un honorario suficiente. Correspondiendo, pues, al honor que se le hacia, y deseando contentar á sus padres, que deseaban vivamente tenerlo en su compañía, renunció el magisterio de Jaen, sin embargo de que en el cambio salió muy perjudicado en intereses.

Después de algunos meses, fué llamado Guerrero al magisterio de Málaga, á consecuencia del concurso de oposicion, en que mereció el primer lugar sobre seis opositores. Como el nombramiento pertenecía al rey, tardó algun tiempo en verificarse, y tomó posesion de su nuevo destino por medio de un apoderado. Preparado ya para marcharse, el cabildo de la catedral de Sevilla, que deseaba tenerlo á toda costa y mejorar su posicion, decidió que el maestro actual, Pedro Fernandez, á quien Guerrero llama *el maestro de los maestros españoles*, fuese jubilado con la mitad de la renta; que sus funciones fuesen desempeñadas por Guerrero, que recibiría la otra mitad, conservando al mismo tiempo su sueldo de cantor, y teniendo opcion al magisterio con todo su sueldo á la muerte de Fernandez, que no aconteció hasta veinticinco años mas tarde. En tonces fué nombrado único maestro, y para que no le sucediese el ser jubilado con la mitad de su renta, como su antecesor, se hizo un convenio de que él gozaria perpétuamente de todos los emolumentos de su plaza, y por precaucion hizo que se confirmase este convenio por una bula procedente de Roma. Es muy natural creer que en estas circunstancias seria cuando él remitió á la capilla pontificia un miserere, ó por mejor decir, dos solos versos de este salmo, que se cantaba entonces con una especie de *fabordon*, y que se halla en la coleccion de *misereres* de dicha capilla entre el de Luis Dentice y el de Juan Pedro Luis de Palestrina.

Desde el momento que entró como maestro con la media racion, tuvo la obligacion de instruir y mantener seis niños de coro.

Era costumbre en todas las iglesias catedrales de España que los maestros de capilla compusieran por Navidad varios villancicos, en que se reproducian naturalmente los he-

chos referidos en el Evangelio, y que tuvieron lugar en el nacimiento de Jesús. *Todas las veces, dice Guerrero, que yo trabajaba estas composiciones y encontraba en la letra el nombre de Bethleem, sentía en mí un deseo vehemente de ver lugares tan santos, y de repetir estos cantos en compañía de los ángeles y pastores, que fueron los primeros que nos enseñaron á celebrar esta divina solemnidad.* En el siglo XVI era empresa muy difícil y arriesgada el satisfacer este deseo, y además de una infinidad de inconvenientes, hallaba uno muy grande en la resistencia de sus padres, que no querían que se separase de ellos. Guerrero, pues, se propuso emprender el viaje á la Tierra Santa, si los sobrevivía (mas él hace observar con cuidado que no hizo de ello voto), lo cual se verificó así. Desde entonces, como él mismo dice, estaba andada la mitad del camino, y el maestro de capilla de Sevilla no veía mas que el instante de poderse en camino. Sucedió entonces, en 1588, que el Papa llamó á Roma al cardenal arzobispo de Sevilla, y Guerrero suplicó á este que le permitiese acompañarlo y que el cabildo le diese el permiso necesario. Todo se arregló perfectamente.

Se puso en camino; pero al llegar á Madrid vió el cardenal que los calores eran tan grandes, que le pareció mejor dejarlos pasar retardando el viaje. Guerrero, que no deseaba otra cosa mas que verse en Italia, estaba desesperado con semejante resolución, y suplicó al cardenal que le permitiese marchar á Venecia para hacer imprimir allí algunas de sus composiciones; él deseaba aprovechar la ocasión de hallarse entonces en las aguas de Cartagena las galeras del duque de Toscana, que estaban para marcharse. El cardenal, no solo consintió en ello, sino que además le dió la suma necesaria para continuar su viaje. Embarcóse, pues, y habiendo tomado tierra en Génova, marchó inmediatamente á Venecia.

Guerrero se ocupó entonces en la impresión de sus obras, y habiendo visto que no podía concluirse en menos de cinco meses, pensó que en este tiempo podría realizar su tan deseado viaje. Había un buque á la carga para Tripoli, de Siria, y Guerrero, dejando al célebre José Zarlino el cuidado de velar sobre la impresión de sus obras y corregir las pruebas, acompañado de uno de sus discípulos, llamado Francisco Sanchez, se embarcó

el 14 de Agosto de 1588, á la edad de sesenta años, sin el mas mínimo temor ni á la mar, ni á las naciones enemigas. El placer de realizar un proyecto tan antiguo y tan deseado, hacia que todo le pareciese fácil y agradable.

El navio siguió las costas de Italia, de Dalmacia, de Esciavonia, de Albania, y arribó al puerto de Zante, que pertenecía entonces á la república de Venecia, para proveerse allí de víveres. Guerrero, sin embargo, fué á decir misa á un pequeño convento de franciscanos, y quiso despues oír la misa griega, cuyo canto encontró muy simple y sin arte.

Habiéndose reembarcado, llegó, en fin, á Jaffa, en compañía de algunos otros peregrinos. Era necesario allí buscar un hombre que les acompañase, y tuvieron la dicha de hallar uno muy hábil para entenderse con todos aquellos que pudieran hacerles algun daño; él mismo les hizo entender que era cristiano con los cristianos, moro con los moros y ladron con los ladrones.

Habiendo llegado el buen Guerrero á Jerusalem, no se ocupó en otra cosa que en ganar indulgencias, cumpliendo sus devociones y diciendo misa en los Santos Lugares, los que visitó todos; pero que describe muy sucintamente. Refiere que en el domingo de Ramos se hacia en Jerusalem la repetición de lo que describe el Evangelio: doce frailes representaban á los doce apóstoles, y su guardián, montado sobre un asno, hacia el papel de Jesús, partiendo de Bethphage para entrar en Jerusalem; ellos cantaban himnos, y los cristianos arrojaban ramos de árboles á su paso, gritando al mismo tiempo *Hosanna*.

Quando él visita á Bethleem, lugar del nacimiento del Redentor, siente no poder en su cualidad de maestro de capilla reunir los mejores músicos del mundo, cantores é instrumentistas, para entonar allí mil canciones y cancioncitas al Niño Jesús, á su Santa Madre y al bienaventurado San José, en compañía de los ángeles y los pastores. Este mismo deseo lo demuestra al visitar el Calvario, en el que quisiera hacer cantar las lamentaciones.

Quando visita el Santo Sepulcro y la iglesia contigua, experimenta un dulce contento al oír cantar en ella á media noche los maitines por ocho naciones diferentes, cada una en su lengua y en el canto que les es

propio. En esto no habla seguramente como músico, sino como fervoroso cristiano, porque el efecto que debería hacer aquella reunión no podría apenas diferenciarse de la que hubo en la confusión de la Torre de Babel.

En fin, Guerrero al volver pasó el Lago de Tiberiades, y comió con extremo placer pescado de este mismo Lago, *porque, dice él, como este pescado es delicioso, y nosotros tenemos hambre, debemos comerlo muy devotamente.* Al pasar por el Jordán, bebió de su agua, como él dice, *cuanto se pudo beber.* Él dejó, por fin, la Syria sin que le sucediese personalmente nada notable, sino es el haber recibido un buen bofetón de mano de un turco, que se le dió por puro pasatiempo, y que se retiró riéndose á carcajadas lo mismo que sus compañeros.

Volvió, pues, á Venecia, en donde residió mes y medio en casa de uno de los cantores de la *Señoría*, llamado Antonio de Rivera. Concluyó la revisión de sus obras, y parece haber vivido muy retirado, porque él no habla de ningún músico de esta ciudad, ni aun de Zarlino, que habia corregido sus pruebas. Nada dice tampoco de Ferrara, Bolonia y Florencia, por donde pasó para embarcarse en Liorna. Podría admirarse que no le viniese la idea de visitar á Roma, supuesto que no distaba mas que unas sesenta leguas; pero cualquiera que haya viajado conoce el vehemente desco que se experimenta por volver á ver sus penates, cuando se ha cumplido el objeto del viaje. Habiendo llegado Guerrero á Marsella, se reembarcó para Barcelona; pero el buque en donde iba fué apresado por los soldados del duque de Montmorency; de modo que, despues de haber salido sano y salvo de los moros y turcos, faltó muy poco para ser muerto por los franceses. Sin embargo, se arregló todo bien, mediante algunos escudos dados por él y por sus compañeros, y regresó definitivamente á Sevilla, despues de haber efectuado, á la edad de 60 años, un viaje, que en aquel tiempo era una verdadera maravilla.

Guerrero nos ha dado él mismo los detalles de su viaje, que hizo imprimir, con la esperanza de que otros seguirian su ejemplo. De este impreso, titulado *El viaje de Jerusalem que hizo Francisco Guerrero, racionero y maestro de la santa iglesia de Sevilla*, año 1641, en Alcalá, en 48.º, están toma-

dos los apuntes que acaban de leerse. El autor no se muestra en esta relacion enemigo de nadie, mas que de los herejes y judíos. Hablando del lugar en que se ahorcó Judas, que por lo demás no hizo mas que hacerse justicia (y ojalá que todos los traidores tuviesen iguales remordimientos), añade, que cerca de allí se encuentra el sepulcro de los judíos, *que parece tomaron á Judas por patron para acompañarle en el Infierno.* Hé aquí una cosa que podrá ser poco caritativa; pero tal era el modo de ver las cosas en España por aquellos tiempos, y lo que es peor, que no siempre se esperaban las llamas del otro mundo para quemar á los judíos.

Mr. Fetis, que ha hecho viajar á Guerrero á Roma, le hace tambien venir á Paris. Esta pretendida excursion no tiene otro fundamento que la impresion de una obra de nuestro compositor que se hizo en esta capital. Segun lo que hemos dicho arriba, Guerrero no vió ni la una ni la otra de las mencionadas capitales, porque no hubiera dejado de mencionarlas. Además, no puede combinarse con la constante residencia en Sevilla, desde que obtuvo la supervivencia del maestro Fernandez, otra licencia larga sino la de su viaje á la Tierra Santa.

Todo inclina á creer que, habiendo regresado á su catedral, continuaria sus funciones de maestro de capilla, habiendo terminado su honrosa carrera en 1599, á los ochenta años de edad, época de su muerte.

El catálogo de las obras de Guerrero es muy numeroso. Además de las dos publicaciones que se hicieron de algunas de ellas en Paris y en Lovaina, se hizo tambien otra en Roma de dos pasiones de Semana Santa, cuya portada dice:

Pasio secundum Matheum et Joanem, more hispano: Francisco Guerrero almae ecclesiae hispalensis magistro: apud Alexandrum Gardanum: anno 1585.

Francisci Guerreri Magnificat quatuor vocum. Lovaini, 1565, in fol. Tilmen Susato.

Seis misas impresas en Paris el mismo año, las cuales están dedicadas al rey de Portugal D. Sebastian, á cuatro voces, é impresas por Nicolás Du Chemin. En esta coleccion es donde se encuentra la misa *Beata Mater*, en que, segun el uso que cesó precisamente hácia esta época, el compositor reúne otras palabras á las del ordinario de la

misa; así es que, mientras las otras partes cantan el *Sanctus*, el tiple dice *Beata Mater et innupta Virgo gloriosa regina mundi, intercede pro nobis*; y mientras el *Hosanna*, el contralto repite sin cesar: *Beata Mater, beata Mater*, etc.

Il secondo libro di Messe. Roma, Busa, 1584.

Il primo libro di salmi a quattro. Roma; Busa, 1584.

Libro di molti á quattro, cinque, sei, é otto voci. Venecia. Este libro es sin duda el que fué impreso en 1588, cuando hizo su viaje á la Tierra Santa.

El viaje de Jerusalem, de que hemos hablado, y del que parece haberse hecho varias ediciones.

Vicente Galilei, en su *Fronimo*, redujo á tablatura para laúd algunas piezas de Guerrero.

En Toledo hay trece misas de este autor, cuyos títulos son los siguientes:

1.° *Ecce sacerdos*; 2.° *Sancta Immaculata*; 3.° *De la batalla Ecoutez*; 4.° *Congratulámini*; 5.° *Ave Maris stella*; 6.° *Beata Virginis*; 7.° *Quem dicunt homines*; 8.° *Puer qui natus est*; 9.° *Iste sanctus*; 10. *Dormendo un giorno*; 11. *Inter vestibulum*; 12. *De Virgine Maria*; 13. *Simile est regnum celorum*.

Hay también en la misma iglesia 16 magnificat por los ocho tonos, un himno *Vexilla regis* y varios motetes. En Sevilla, entre varias de sus obras, se halla una colección de himnos, un *Stabat Mater*, las pasiones de Semana Santa, y muchos salmos de vísperas. Apenas habrá en España una catedral que no posea alguna obra de Francisco Guerrero.

Guevara (PEDRO DE LOYOLA).—D. Pedro de Loyola Guevara, presbítero al servicio de la santa iglesia catedral de Sevilla, y después vecino de Toledo, vivió en la segunda mitad del siglo XVI. Se conserva de él un tratado de la composición del canto llano, con este título: *Arte para componer el canto llano y para corregir y enmendar la canturía que esté compuesta fuera de arte, quitando todas las opiniones y dificultades que hasta ahora ha habido por falta de los que la compusieron, puesta en razón por Pedro de Loyola Guevara*, en Sevilla, en casa de Andrea Pescioni, año de 1582, en 8.°, de 30 hojas. Esta pequeña obra está destinada particularmente á explicar las reglas de la tonalidad en los tres géneros de exacordos antiguos, esto es, por becuadro, bemol y natura. Por la hoja 9.ª se

vé que Guevara había escrito un tratado de música mas considerable, cuyo manuscrito estaba concluido en la época en que publicaba este libro, y que llevaba por título: *De la verdad*. Esta obra estaba dividida en seis libros, que trataban del canto llano (*De canto llano*), del canto ritmado (*Canto de órgano*), de las proporciones, del contrapunto y de la alta composición (*Composición mayor*). Se ignora si esta obra llegó á imprimirse.

En muchos pasajes del tratado de la composición del canto llano, y particularmente en su aviso al lector (pág. 5 y siguientes), cita Guevara muchos autores españoles que escribieron sobre el canto llano, y que son, ó poco conocidos en el día, ó completamente ignorados, como son Tarazona, Juan Martínez, Cristóbal Reina y Villafranca. Desgraciadamente, Guevara no dá á conocer el contenido de las obras de estos autores. También en la página 7 cita á un escritor músico, llamado Guillermo, nombre que parece referirse á Guillermo Dufay. Se sabe en efecto que este músico ha escrito un tratado de música que no ha llegado hasta nosotros. La obra de Guevara se ha hecho escesivamente rara.

Guevara (FRANCISCO VELEZ DE).—Gentil hombre portugués, que vivía en el siglo XV y es autor de un libro, titulado *De la realidad y experiencia de la música*. Machado, que cita esta obra en su *Bibl. Lusit.*, t. III, página 765, no dá á conocer el lugar ni la fecha de su impresión.

Gula.—Dáse este nombre á una especie de partitura, en la que solo están indicadas las entradas de todos los instrumentos, y que puede servir al director de orquesta en vez de la partitura completa.

Gula-manos.—El guía-manos es un aparato inventado por M. Kalkbrenner, con el objeto de dar elasticidad y soltura á la muñeca de los pianistas, manteniéndola á la altura debida, y evitando los movimientos del codo.—Este aparato está reducido á una barra que se adapta al piano delante del teclado, y por cima de la cual las manos operan sobre las teclas.

Guido (ARETINO Ó GUIDO D'AREZZO).—Monje de la abadía de Pomposa, nacido en Arezzo, villa de la Toscana, á fines del siglo X. Este monje goza de una gran celebridad en la historia de la música, y se le atribuyen muchas reformas, inventos y mejoras introdu-

cidas en este arte. Es el escritor de música de la Edad Media cuyas obras mas se han divulgado, pues de ellas se encuentran manuscritos en casi todas las grandes bibliotecas de Europa.—De los pormenores de su vida no se tienen noticias exactas, ni tampoco de la autenticidad ó veracidad de muchos de los inventos que se le atribuyen.—Se sabe, sin embargo, que fué monje benedictino y que se distinguió por sus grandes y estensos conocimientos, particularmente en la música y el canto eclesiástico. En su época no existia ningun método para la enseñanza de dicho canto, cuyo estudio era por aquel entonces en extremo difícil y penoso; viendo, pues, Guido las dificultades que este estudio ofrecia, imaginó ciertos procedimientos nuevos, por medio de los cuales se aprendia en poco tiempo lo que antes era necesario emplear diez años para poderlo aprender. Una escuela que fundó en su convento para la enseñanza de los niños y novicios dió tan buenos resultados, valiéndose del nuevo método que habia inventado, que la fama de Guido se extendió bien pronto por toda Italia, excitando la emulacion y la envidia de los demás monjes de Pomposa, que ofendidos en su amor propio al ver la gran reputacion de Guido, le pusieron toda clase de obstáculos hasta obligarle á abandonar el monasterio.—Guido viajó entonces por diversos paises; estuvo en Francia, Inglaterra y en España, en donde, al decir del historiador de la música española, Sr. D. Mariano Soriano Fuertes, estudió Guido la música, lo cual no nos parece probable.

Las invenciones atribuidas á este monje no son de poca importancia, pues se le atribuye nada ménos que la invencion de la escala musical, de los nombres de las notas, del sistema de solmizacion por los exacordos, del sistema de las mutanzas, el método de la mano musical, la notacion del cantollano, el contrapunto, el manocordio, el clave, el clavicordio y otros instrumentos. Pero segun está ya probado, muchas de estas invenciones existian antes de su época, y Guido no hizo otra cosa sino reglamentar ó metodizar ciertas prácticas del arte de la música, facilitando de este modo la enseñanza de este arte.—Así, pues, ideó para hacer retener con mas facilidad la entonacion de la escala musical, cantar cada uno de los soni-

dos de dicha escala sobre los siguientes versos del himno de San Juan Bautista:

Ut queant laxis,
Resonari fibris,
Mira gestorum
Famuli tuorum
Solve polluti,
Labii reatum
Sancte Joannes.

Estos versos los hacia cantar á sus discípulos, el primero con la entonacion de la primera nota *ut* de la escala, el segundo con la entonacion de la segunda nota *re*, y así sucesivamente. Pero aquí hallamos un inconveniente ó contradiccion en este sistema de solfeo inventado por Guido, pues dicen que no hizo uso más que de las seis notas *ut, re, mi, fa, sol, la*, de lo que se deduce que su escala no abrazaba entonces más que seis sonidos. Pero ¿cómo es que el mismo Guido dice en sus mismas obras que hay siete sonidos en la escala musical, y que el canto no tiene mas que siete sonidos, lo mismo que el alfabeto tiene veinticuatro letras, la semana siete dias, etc.? (*Micrologo*, cap. 5. *De Diapason et cur septem tantum sint notæ*.)—Pues si el mismo Guido asegura que la escala musical se compone de siete sonidos, ¿cómo han dicho y asegurado que la escala musical en los tiempos del precioso monje de Pomposa abrazaba solo seis sonidos? Nosotros creemos que en su época se entonaria la escala con los siete sonidos que los tiene hoy, pues se opone á la razon natural el que los músicos de aquella época no conociesen mas que seis sonidos, siendo esto mucho mas extraño y contrario á toda razon, cuando se considera que los escritores de música contemporáneos á Guido, y aun anteriores á este, hablan ya de la octava; luego si hablan de la octava y de la sexta, y al mismo tiempo dicen tambien que los sonidos de la escala son siete, ¿no indica esto claramente que conocieron una escala igual á la de hoy? Porque para llegar á la octava, necesariamente habian de pasar por el sétimo sonido, mucho mas cuando los músicos de aquella época, y aun el mismo Guido, hacen mencion tambien de este sétimo sonido.—En esto hay verdaderamente un *diabulus in musica*, referente á la historia del arte, que tal vez algun dia aclararemos en una obra mas adecuada y á proposito que no esta para tratar y dilu-

cidar esta materia.—También se atribuye á Guido la invención de la notación del canto llano; pero hallándose los ejemplos pertenecientes á las obras de este monje escritos en diferentes clases de notación, particularmente en su *Micrologo*, en donde hace uso de las letras de San Gregorio colocadas sobre cuatro líneas, de las cuales la una es encarnada, la otra verde y las dos restantes están grabadas en el mismo espesor del pergamino, y encontrándose también otros ejemplos en donde estas mismas letras se hallan sobre una sola línea, así como otros en neumas sobre dos líneas, la una verde y la otra amarilla, ó sobre tres ó cuatro líneas sin distinción de colores, todo esto induce á creer que Guido no empleó en sus obras sino las diferentes especies de notación que se usaban en el tiempo en que escribió, y que existían ya antes de su época. No se sabe si esta diferencia de notación fué establecida ó adoptada por Guido en su *Micrologo*, ó si es debida á las diversas copias que existen de este célebre manuscrito, las cuales no todas presentan en los ejemplos igualdad de signos y de caracteres para escribir la música.—De todos modos, Guido no fué inventor de tantas cosas como se le atribuyen; lo único que hizo, y fué mucho para su tiempo, fué establecer un método para la enseñanza de la música, por medio del cual este arte se aprendía con mucha más facilidad que se había aprendido hasta entonces; consistiendo su principal reforma en haber hallado un medio mnemotécnico para retener la entonación de los sonidos.—Las obras que escribió fueron las siguientes: 1.º El *Micrologo*, precedido de una carta á Theobald, obispo de Arezzo; 2.º El *Antiphonario*, con dos prefacios ó prólogos, el uno en verso y el otro en prosa, conteniendo reglas de música y de canto; 3.º *Carta al monje Miguel*, amigo de Guido, la cual contiene consejos sobre la manera de dirigir los estudios del canto y de la música; 4.º Un pequeño tratado, titulado *De sex motibus á se invicem*, en cuarenta y tres versos exámetros.—Pero la obra más importante de Guido es el *Micrologo*, tanto por su volumen y extensión, como por las nociones que da acerca de su método; dicha obra se halla dividida en veinte capítulos, que abrazan las materias siguientes: 1.º De lo que debe hacer aquel que desee aprender las reglas

de la música; 2.º Cuáles son las notas y cuántas hay; 3.º De cómo se disponen en el manocordio; 4.º Cuáles son las seis maneras como las notas se enlazan entre ellas; 5.º De la octava, y por qué ella no encierra mas que siete notas; 6.º De los intervalos de los sonidos, explicación de sus nombres; 7.º De los cuatro modos de afinidad de los sonidos; 8.º De otras afinidades de sonidos, particularmente del bemol y del becuadro; 9.º De la semejanza de los sonidos en el canto, que no es perfecta sino en la octava; 10. De la manera de distinguir las melodías alteradas y de corregirlas; 11. Cuáles son las notas que tienen el primer rango en el canto; 12. De la división de los cuatro modos en ocho; 13. Del conocimiento de los ocho modos, de su agudeza y gravedad; 14. De los tropos y del poder de la música; 15. De la composición del canto; 16. De la multiplicada variedad de los sonidos y de las neumas; 17. Cómo se puede escribir todo lo que pertenece al canto; 18. De la diaphonia, es decir, de las reglas del *organum*; 19. La diaphonia demostrada con ejemplos; 20. Cómo la música ha sido inventada y calculada según el sonido de los martillos.

Gulón.—Signo de música que se usaba en otro tiempo al fin de un renglón del pentágono, cuando en un compás mismo se pasaba al siguiente renglón.

Guitarra.—Instrumento el más común y popularizado en nuestro país. El origen de este instrumento se remonta á una gran antigüedad, como el arpa, el laúd, la lira y otros instrumentos de su misma especie.—Se cree que la guitarra fué introducida primeramente en España por los mauritanos, y que de nuestro país se extendió después á las demás naciones.

La conformación de este instrumento es de dos tablas paralelas, de las cuales la una es de pino, llamada *tabla armónica*, y la otra es de cuoba ó de otra madera dura.—El mango está dividido en pequeñas casillas, llamadas *trastes*, destinadas á la digitación del instrumento. Contiene seis cuerdas, templadas en cuarta, á escepción de la segunda y la tercera, entre las cuales media un intervalo de tercera mayor.—El acorde del instrumento, partiendo del grave al agudo, es de *mi, la, re, sol, si, mi*. La música de guitarra se escribe en la clave de sol.

Este instrumento es de por sí armonioso y

se presta á todo género de combinaciones armónicas; pero su timbre, poco á propósito para unirse á otros instrumentos, hace que, á escepcion de algunos artistas hábiles que se han distinguido por su gran ejecucion en la guitarra, la generalidad no se dedica á un estudio sério de este instrumento, sirviendo mas que nada hoy día para el acompañamiento de ciertos aires populares, como el fandango, las seguidillas, etc.

Guitarrista.—Músico que toca la guitarra.

Gusli.—Nombre de una especie de arpa que se usa en Rusia, y cuya forma es parecida á la del salterio.

Gusto.—Esta palabra se toma en música por la mas ó menos expresion con que un cantante ó instrumentista ejecuta, ya sea con la voz ó con el instrumento.—Así se dice: tal instrumentista *toca con gusto*, ó tal cantor *canta con gusto*, para indicar que expresa bien y que siente la música que ejecuta.

El gusto se toma tambien por la mas ó menos aflicion que cada uno tiene á tal ó cual cosa. Como que esta palabra la tratamos con relacion al arte de la música, y no de un modo general, indicaremos solo que el gusto por la música depende en gran parte de la organizacion especial de cada individuo, y

que para tener gusto por la música y para ser conmovido por sus maravillosos efectos, es preciso estar organizado de cierto modo particular y tener un alma sensible é impresionable.—Hay personas que no sienten nada al oír la música, ó que les es indiferente; habiendo hasta quien asegura *que de los ruidos, el menos enojoso es el de la música*; pero estas personas deben estar organizadas, sin duda, de un modo distinto de aquellas otras que tanto gusto tienen en oír música y que tanto les conmueve el oír. Así es que la definición que han dado algunos de la música, diciendo que es el arte de *conmover por la combinacion de los sonidos*, no debe tomarse como una generalidad con relacion al gusto, pues como este varia segun las organizaciones, es preciso que para que conmuevan los sonidos musicales se esté organizado de un modo particular, y que la organizacion sea privilegiada para que se sienta verdadero gusto por la música.

Gutural.—Sonidos guturales son aquellos formados por las inflexiones de la laringe, sin que la fuerza del sonido sea producida por la accion directa de los pulmones, y si por la vibracion del útre en la garganta.



H.

HÆN

H.—Esta letra designa en el solfeo alemán el *si* natural de la tonalidad moderna.

Habas verdes.—Cancion popular de Andalucía. Su aire es vivo, en modo menor, y su compas 2 por 4, siendo su tonalidad la del cuarto tono del canto llano, lo cual prueba que esta cancion es una de las mas antiguas cantinelas de España. El uso de esta alegre y animada cancion tiene lugar principalmente en la diversion del pueblo bajo al mecerse en los columpios que colocan generalmente en las huertas entre dos árboles robustos.

Hændel (GEORGIO-FRANCISCO).—Compositor alemán que pasó la mayor parte de su vida en Inglaterra, cuyo país puede decirse se ha apropiado la gloria de sus trabajos. Hijo de un cirujano de Halle, villa de la Saxe, nació en dicho pueblo el 23 de Febrero de 1685. Desde su infancia mostró Hændel una gran inclinacion hacia la música, la que su padre, que pensaba dedicarlo a la carrera de la jurisprudencia, procuró desterrar, alejando de su casa toda clase de instrumentos músicos.—Sin embargo, inducido por el instinto irresistible, el jóven Hændel, con la ayuda de un criado, logró hacerse de un clave que colocó en una habitacion apartada de su casa, en donde pasaba las noches ocupado en estudiar dicho instrumento, mientras su familia se hallaba entregada al sueño. Contaria apenas ocho años cuando acompañó a su padre a la corte del duque de Saxe-Weissenfels, en donde tenia un hermano que era ayuda de cámara del principe.—La libertad de que gozaba para pasearse por el palacio le proporcionaba ocasiones propicias en que poder tocar fies diferentes claves que se hallaban en algunas habitaciones; rara vez podia resistir á la tentacion de tocar cuando se veia sin testigos. Pero una mañana, ha-

HÆN

biendo comenzado el servicio de la capilla, el jóven Hændel se puso al órgano y comenzó á tocar.—Aunque falta de correccion y llena de irregularidades la música que hacia oír, demostraba, sin embargo, cierta originalidad y unos giros de armonía poco comunes.—El duque envió á su ayuda de cámara para que se informase de quién tocaba, y enterado de que era el hijo de Hændel, hizo venir ante su presencia al padre de Hændel, á quien aconsejó desistiese de la idea de dedicar su hijo á la carrera del derecho y que procurase aprovechar las buenas disposiciones del novel organista, por medio de una buena educacion musical.—En efecto, de vuelta á Halle, Hændel fué confiado á un tal Zachau, organista de gran mérito, que fué el que guió los primeros pasos del jóven por la senda en que mas tarde habia de alcanzar tanta gloria.—Despues de haberle enseñado los elementos de la música, Zachau puso en manos de su discípulo las obras de los organistas mas célebres de Alemania.—Mientras hizo este estudio, que duró dos años, Hændel se ejercitó tambien en escribir fugas y contrapuntos condicionales, muy en boga en aquellos tiempos.—Llegado á la edad de trece años, los amigos de su padre hicieron observar á este que la villa de Halle no ofrecia recursos suficientes para desarrollar el talento del jóven artista; el padre consintió, pues, en enviarlo á Berlin. Cuando el jóven Hændel llegó á esta capital, en 1696, el teatro de la Opera se hallaba entonces bajo la direccion de Bononcini y de Alisio Ariosti.—El primero de estos dos artistas, hombre lleno de insolencia y de vanidad, acogió de mala manera al niño artista que le fué presentado; pero el segundo, dotado de un carácter mas dulce y afectuoso, le demostró simpa-

tías é interés y halló placer en oírle tocar el clave.—No obstante la regular acogida que Hændel halló en Berlín, no permaneció en dicha capital mucho tiempo, pues la muerte de su padre, habiéndole obligado á volver á Halle, se trasladó despues á Leipsick, y mas tarde á Hamburgo, en donde hizo conocimiento y amistad con el célebre Mattheson.—En Hamburgo entró de segundo violín en la orquesta de la ópera que por aquella época era dirigida por Ricardo Keiser.—Nadie hasta entonces habia hecho reparo, ni fijado la atencion en Hændel; pero habiendo vacado la plaza de director de clave, Hændel se ofreció á desempeñarla, mostrando en ello tal habilidad, que llenó de admiracion á los demás músicos, que lo creían un artista adocenado. La amistad que le unia con Mattheson no se desmintió ni un solo día, hasta el año 1704, en que habiéndose puesto en escena la ópera *Cleopatre*, de Mattheson, en la cual el mismo autor desempeñaba la parte de Antoine, quiso este en el último acto ocupar el puesto del director de la orquesta, que ya lo ocupaba Hændel. Este se resistió tenazmente y consideró como una afrenta la exigencia de Mattheson, el cual irritado contra su amigo lo hizo salir á la calle, en donde cruzaron los aceros, habiendo escapado Hændel de una muerte segura, merced á un gran rollo de papeles de música que llevaba bajo el traje y en el que tropezó la espada de Mattheson.—Este accidente no tuvo otras consecuencias, y despues de un arreglo amistoso, estos dos hombres célebres vivieron toda su vida profesándose mutuamente la mayor estima.—Hændel habia llegado á reunir en Hamburgo un gran número de discípulos, lo que no le impedía el escribir música instrumental para la iglesia y para el teatro. El 8 de Enero de 1705 hizo representar su primera ópera, titulada *Almira*, que obtuvo buen éxito; á esta siguió *Neron*, representada el 25 de Febrero del mismo año, y que fué igualmente bien recibida del público.—Hacia el año 1708, Hændel se trasladó á Italia, en donde se dió á conocer en Florencia con su ópera *Rodrigo*, habiendo esta ópera obtenido tal éxito, que la fama del compositor llegó hasta á oídos del principe de Toscana, quien regaló á Hændel una rica vajilla de porcelana. Despues pasó á Venecia, en donde hizo representar su ópera *Agrippina*,

que fué tan bien recibida que se puso en escena veintisiete veces consecutivas, cosa rara en aquella época. La ópera de *Agrippina* ha dado lugar á una anécdota referida por Mattheson en sus apuntes biográficos sobre Hændel, y que prueba el carácter irascible y violento de este último.—Parece que el célebre violinista Corelli ejecutaba delante del autor dicha ópera; furioso Hændel al ver que Corelli no le daba la expresion verdadera, le arrancó el instrumento de las manos y se puso á ejecutar él mismo la ópera, con el carácter y la expresion que debia tener.—Corelli entonces, sin alterarse y con su dulzura ordinaria, le respondió: *Ma, caro Sassone, questa musica è nello stilo francese, di ch'io non ni intendo*. (Pero mi querido Sajon, esta música está en el estilo francés, del cual yo no comprendo una palabra).—En 1710 Hændel se trasladó á Roma, en donde escribió una cantata, titulada *Il Trionfo del tempo*, y una pastoral titulada *Galathea ó Polifemo*.—De Roma pasó al Hainovre, en cuya ciudad no quiso aceptar el cargo de maestro de capilla del elector que le fué ofrecido, en razon á que sus designios eran trasladarse á Inglaterra.—Llegado á Londres en Diciembre de 1710, el director del teatro de May-Market le dió el encargo de escribir la ópera *Rinaldo*, que fué representada el 24 de Febrero del mismo año, con un éxito extraordinario.

Desde esta época se estableció en Inglaterra, en donde, despues de haber dado al teatro las óperas *Floridante*, *Ottone*, *Flavio*, *Giulio Cesare*, *Tamerlano*, *Rodelinda*, *Scipione*, *Alexandro*, *Ausmeto*, *Riccardo Primo*, *Siroe* y *Tolomeo*, representadas desde 1721 á 1728, y que le grangearon un gran auge y fama en todo el país, se dedicó á empresas y especulaciones teatrales, en cuyos negocios sufrió diversas alternativas y contratiempos de todo género, que concluyeron por alterar su salud, obligándole á abandonar la composicion teatral y dedicarse á la música religiosa, género en que este artista sobresalió, y se colocó á una inmensa altura en el último tercio de su vida.—Las composiciones religiosas en que Hændel mostró todo el esplendor de su genio, fueron los oratorios que aun se ejecutan hoy como modelos de un conjunto bello, magistral y grandioso: el *Mesias*, *Joseph*, *Semelé*, *Hércules*, *Balthasar*, *Ju-*

das Macabeo, Josué, Salomon, Susana, Theodoro y Jephthé, son obras de una amplitud y de unas formas colosales, atendidas las circunstancias del arte musical en la época en que este gran artista escribió. Su gran *Te Deum* en re, y sus conciertos de órgano, instrumento en el que Handel rayó casi á la misma altura de su contemporáneo Sebastian Bach, son tambien obras que se consideran hoy como monumentos imperecederos del arte. En los últimos años de su vida Handel perdió la vista, y murió el 13 de Abril de 1759, habiendo sido sepultado en la abadía de Westminster, en donde los ingleses celebran todos los años grandes fiestas musicales el día del aniversario de su muerte.

Harmodion.—Cancion que los atenienses cantaban en honor de Armodius, por haber librado á Atenas del yugo de Pisistrates.

Haydn (FRANCISCO JOSÉ).—Ilustre compositor nacido el 13 de Marzo de 1732 en Rohran, pequeño pueblo situado en los confines del Austria y de la Hungría, á quince leguas de Viena. Hijo de un modesto organista, mostró desde su infancia una gran organizacion musical, de la cual supo sacar partido un tío suyo, llamado Frank, que fué el primero que lo inició en los primeros rudimentos del arte.—Habiendo pasado á Hamburgo en compañía de su tío, en cuyo punto continuó recibiendo lecciones de este, fué notado por el maestro de capilla de la catedral de Viena, que viajaba por aquel entonces con el objeto de reclutar niños para el coro de su iglesia. Renter, que era el nombre de dicho maestro de capilla, quiso probar las facultades del jóven Haydn, y habiéndole dado á cantar un papel de repente, notó que todo lo hacia bien menos el trino; preguntado por qué no lo sabia hacer, Haydn respondió:—¿Cómo quereis que yo sepa hacer eso que decís, si mi mismo tío no lo sabe hacer?—El maestro de capilla le explicó entonces el mecanismo de ese juego de garganta, y Haydn comenzó al punto á trinar con una gran facilidad.—Admirado Renter de la comprension del niño, lo llevó consigo á Viena y lo hizo entrar en el coro de la catedral.—Muy poco era lo que los niños tenían que hacer en la catedral por aquel entonces, pues despues de un trabajo de dos horas diarias, el resto del tiempo podian emplearlo en lo que querian. Para cualquier otro jóven es-

ta libertad hubiera sido un daño y un inconveniente tal vez para adelantar en su carrera; pero Haydn, que no pensaba en otra cosa mas que en la música, y que su mayor placer consistia en oír tocar cualquier instrumento, no hacia atencion ni aun á los juegos de los muchachos, pues muchas veces se le veía en la plaza reunido á estos, y al punto que oía resonar el órgano dentro de la catedral, los abandonaba y se entraba en la iglesia.—Haydn habia aprendido de su tío á tocar el violin, el clave y otros instrumentos, asi como algunas ligeras nociones de armonía, que le habian servido para componer algunas piezas de poca importancia. Pero llegado á la edad de trece años, quiso emprender ya un trabajo sério, é hizo una misa, que enseñó á su maestro Renter, el cual se movió de él, diciéndole que era preciso aprender á escribir antes de lanzarse á componer. Esta crítica severa le causó alguna pena; pero habiendo comprendido toda su exactitud, resolvió estudiar todo lo necesario para llegar algun día á poder dar rienda suelta á sus deseos de componer. Desgraciadamente el pobre Haydn no sabia cómo hallar un maestro que le quisiese enseñar el contrapunto y la composicion sin recibir honorarios, pues no poseyendo él nada, y siendo su familia demasiado menesterosa para poder subvenir á estos gastos, se hallaba verdaderamente con un inconveniente difícil de vencer.—Sin embargo, no tuvo mas remedio que recurrir á sus padres con la excusa de que le enviasen algun metálico para atender á las necesidades de su traje. El organista de Rohran hizo, pues, un esfuerzo y mandó á su hijo seis florines, con los cuales compró Haydn el *Gradus ad Parnasum*, de Fux, y el *Perfecto maestro de capilla*, de Mattheson. Púsose con gran perseverancia á estudiar estas dos obras, mientras seguía ejerciendo un cargo de niño de coro ó infante de la catedral de Viena. Haydn habia ya, pues, llegado á la edad en que su bella voz de tiple debía cambiarse para trasformarse en voz de hombre.—Su permanencia, pues, en la catedral no podia ya prolongarse, y le fué preciso pensar en buscarse por si mismo los medios de subsistencia, despues de haber sido despedido de la catedral de una manera despiadada y dura por su antiguo maestro Renter.—Cuéntanse varias anécdotas referentes á esta des-

pedida, citándose como motivo principal, los celos que había llegado á despertar en el ánimo de su maestro, el cual había notado en Haydn una organizacion y unas facultades extraordinarias.—Pero el motivo, ó á lo menos el pretesto, parece haber sido una travesura propia de muchacho.—Haydn tenía unas tijeras nuevas, que probaba á cada instante en todo aquello que encontraba á mano; un día, hallándose en el coro, y teniendo delante de sí á uno de sus camaradas, que le tenía la espalda vuelta, le cortó la coletilla de un tijeretazo, por cuyo atentado fué puesto en la calle á las siete de la noche del mes de Noviembre, sin dinero, sin tener á donde ir á dormir, y con el traje muy deteriorado y roto.—Por fortuna halló á un pobre peluquero, llamado Keller, antiguo conocido suyo, el que, compadeciéndose de su estado, le ofreció un asilo en el estrecho ajuar de su casa.—Haydn aceptó este ofrecimiento, é instalado en una pequeña y dismantelada habitación de la morada del peluquero, que habitaba el sexto piso de una casa, se entregó allí con todo el ardor de su alma juvenil al estudio de la composicion, en la que en poco tiempo hizo verdaderos progresos. Lo precario de su situacion comenzó, sin embargo, á cambiar de allí á poco, pues insensiblemente se le fueron proporcionando ocasiones en que poder sacar algun partido de las grandes facultades con que el cielo le había dotado. De vez en cuando iba á tocar la parte de primer violín á la iglesia de los padres de la Misericordia, y los domingos y días de fiesta solía tocar el órgano en la capilla del conde de Haugwik; tambien logró tener algunas lecciones de clave, con todo lo cual contribuía á mejorar algun tanto su estado menesteroso, si bien la mayor parte de lo que ganaba era para pagar los servicios que Keller le había prestado. Una circunstancia imprevista vino á hacer tomar un giro distinto á la situacion en que se hallaba Haydn.—En la misma casa que él habitaba vivía tambien el célebre Metastasio, que se hallaba relacionado con toda la aristocracia de Viena. Hacia poco había llegado á aquella capital un noble y opulento veneciano, el cual tenía una querida que deliraba por la música, y cuyo amor y afición á este arte rayaba en fanatismo. Vivía en compañía de esta dama *diletantti* el viejo y acreditado maestro Porpora, que

gozaba de una pension del noble veneciano, sin mas obligacion que la de vivir al lado de su amada para distraerla constantemente con los encantos de la música.—Haydn fué presentado en esta casa por Metastasio, habiendo sido tan bien recibido por su talento y cualidades artísticas, que el rico señor veneciano determinó que Haydn los acompañase en compañía de su dama y de Porpora á una escursión á los baños de Manensdorf, entonces á la moda.—Haydn comprendió al punto toda la utilidad que podía sacar de las lecciones del viejo maestro Porpora, y se propuso no escasear medio ni ocasion alguna para granjearse su gracia y simpatía. Diariamente madrugaba, cepillaba la ropa, limpiaba los zapatos y arreglaba lo mejor que podía la peluca del viejo maestro, que á menudo no correspondía á esta solicitud y cuidado de su ayuda de cámara improvisado, sino con denuestos é injurias. Ablandado al fin su carácter al notar la paciencia y las raras disposiciones del que servía voluntariamente de lacayo, consintió en darle algunas lecciones que Haydn supo aprovechar, aprendiendo de Porpora los principios del arte del canto italiano y las reglas de una armonía pura y correcta, que Porpora le hacía comprender acompañando al clave á la bella Wilhelmine, que era el nombre de la dama *diletantti*.—Haydn siguió despues en Viena ocupado en escribir para sus discípulos, pequeñas piezas y sonatas para clave, en las que se descubría ya el germen de un gran compositor. Estas piezas comenzaron á correr de mano en mano, y los editores de música se apoderaban de ellas, publicándolas sin que Haydn sospechase para nada la gran boga y fama que iban alcanzando sus obras.—Una de estas producciones cayó por casualidad en manos de la condesa de Thum, dama de alto rango y apasionada por la música, la que queriendo conocer al autor de aquella música original, hizo venir á Haydn ante su presencia, quedando sorprendida del exterior compungido y timorato de Haydn, que contrastaba con la belleza, novedad y elegancia de su música.—Esta dama dió al autor la suma de veinticinco ducados, con lo que Haydn se procuró mejor traje, y lo nombró su maestro de canto y de clave, declarándose protectora del oscuro compositor.—Desde entonces comenzó ya Haydn á tener mayor número de lecciones,

estendiéndose prontamente su fama entre toda la aristocracia de Viena, que se apresuraba á atraérselo hácia los salones, en donde el genio del jóven maestro comenzó á brillar en toda su fuerza.—El baron de Turnberg, que poseía una hermosa quinta en las inmediaciones de Viena, lo invitó á que asistiese á sus cuartetos, en los que tomaba parte el mismo baron, su secretario el célebre Albrechtsberger, que tocaba el violoncello, y Haydn, que fué invitado para que tocara la viola.—Fué para este gran señor, el baron de Turnberg, para quien Haydn escribió su primera obra de cuartetos, de los cuales el primero está en *si bemol*, así como también escribió para el mismo personaje sus seis primeros tríos, de dos violines y violoncello. Por aquella misma época compuso una serenata para tres instrumentos, que él mismo fué á ejecutar bajo las ventanas del famoso cómico-arlequin Curtz, que era entonces director del teatro de la Puerta de Corintio. Admirado de la gran originalidad de la música que oía, Curtz se apresuró á contratar á Haydn para que pusiese la música á un libreto de ópera cómica, titulado *le Diable boiteux*, cuya música, escrita en muy pocos días, fué muy aplaudida del público, y valió á Haydn la suma de 50 florines.—Sus producciones principiaron á multiplicarse, particularmente sus sonatas para piano, las cuales fueron escritas en su mayor parte en Viena.—Sin embargo, algunos años se pasaron todavía sin que Haydn saliese de la situación precaria en que se hallaba, y sin que pudiese ocupar una posición digna de su talento. En 1758 entró al servicio del conde de Mortzin en calidad de segundo maestro de capilla, y fué para la orquesta de la capilla de este personaje para la que escribió su primera sinfonía en *re*. El maestro de capilla del príncipe de Esterhazy, admirador de la música de Haydn, encargó á este escribiese una sinfonía para celebrar el aniversario del nacimiento del príncipe; esta fué su quinta sinfonía en *ut* (compás de 2 por 4).—Llegado el día de la ceremonia, y comenzada á ejecutar dicha sinfonía, el príncipe interrumpió la ejecución al llegar al primer *allegro*, preguntando quién era el autor de aquella música tan bella; deseando conocerlo, Haydn le fué presentado inmediatamente, y el príncipe, al verlo, exclamó:—¿Quién? ¿Este *moro* es el autor de esa

música? (El color de la fisonomía de Haydn justificaba algún tanto este apóstrofe).—Pues bien, *moro*; desde este instante tú quedas á mi servicio. ¿Cómo te llamas?—José Haydn, contestó el gran artista todo turbado y temblando al verse ante el príncipe y su séquito, que lo miraban de una manera desdeñosa.—¿Y cómo es que yo no te he conocido antes? Responde, *moro*.—Haydn no osó contestar nada, mas turbado todavía al notar el tono altanero é insolente del príncipe.—Vé, continuó este, vé, y vistete de maestro de capilla; yo no quiero verte en ese traje; eres demasiado pequeño, y tu figura es muy mezquina; ponte un vestido nuevo, una peluca con bucles, zapatos con hebillas y tacones encarnados; y que quiero que sean bien altos, para que tu estatura corresponda á tu mérito. ¿Has entendido? Anda, y todo esq te se dará.—Creemos que si un gran personaje de la época actual se permitiese hablar de este modo á un artista, este le volvería bien pronto la espalda, y lo mandaría enhoramala; pero en los tiempos de Haydn, particularmente en Alemania, los músicos mas célebres que se hallaban al servicio de un príncipe, eran mirados como criados y tenían que soportar todas las humillaciones de estos.—Haydn no hizo otra cosa que inclinarse respetuosamente delante del príncipe, é ir inmediatamente á cumplir sus órdenes.—Al día siguiente, el gran artista apareció ante su alteza con el traje grave que este le habia impuesto, y presentando el aspecto más ridículo y grotesco que puede imaginarse.—No obstante habersele concedido el título de segundo maestro de capilla, los otros músicos le dieron por mucho tiempo el apodo de *El Moro*, satisfaciendo así de este modo el mezquino sentimiento de la envidia, al ver lo muy aplaudidas que eran sus obras.—Veinticinco años permaneció Haydn al servicio de este príncipe, y en ese intervalo de tiempo compuso un inmenso número de cuartetos y piezas concertantes. Su fama se habia extendido ya por toda Europa, sin que él mismo se advirtiese de ello; los conciertos llamados de la *Loge olympique*, se habian ya establecido en París, y los artistas que los dirigian escribieron á Haydn para suplicarle escribiese seis sinfonías, que llevaban hoy el mismo nombre del lugar en donde estos conciertos se ejecutaban. El año 1785, un canónigo de Cádiz le escribió tam-

bien, pidiéndole siete trozos de música, cuya espresion debería adaptarse á las siete palabras de Jesucristo en la Cruz.—Esta composicion, que constituye las llamadas *Siete palabras* de Haydn, y cuya celebridad es europea, fué escrita por su autor en un principio para cuarteto de cuerda, y Haydn la consideró siempre como una de sus mejores obras.

En 1791 Haydn se trasladó á Londres, llamado por el violinista Salomon, que lo habia contratado para dirigir los conciertos que este último acababa de fundar en el *Salon Hannover Square*. Salomon ofrecia á Haydn 50 libras esterlinas por cada concierto, cuyo número debia ascender á veinte. Además cedia al compositor la propiedad de las sinfonias que escribiese durante su permanencia en Londres.—Haydn escribió en esta capital seis de sus doce grandes sinfonias, sonatas para piano y otras muchas composiciones. Por aquella época contaba ya Haydn 59 años de edad, y su llegada á la capital del Reino Británico produjo gran sensacion.—Los conciertos *Hannover Square* se pusieron á la moda, las sinfonias de Haydn fueron acogidas con gran entusiasmo, y los ingleses declararon á su autor grande hombre.—La universidad de Oxford le ofreció el diploma de doctor en música; el principe de Gales quiso poseer su retrato, pintado por Reynold, y el rey Georgio III, que no habia amado ninguna otra música más que la de Handel, se declaró partidario de Haydn, y procuró hacer que el ilustre maestro se fijase en Inglaterra. Sus mas insignificantes composiciones eran muy estimadas y rebuscadas por los ingleses, hasta el punto de haberle llegado á pagar un editor de música la suma de 400 libras esterlinas (58.000 rs.) por poner únicamente un simple acompañamiento de piano á dos aires escoceses.—El empresario del teatro Hay-Market lo invitó á que escribiese una ópera, titulada *Orfeo*; pero ciertas dificultades que surgieron por parte de la empresa, fueron causa de que Haydn, que estaba ya impaciente por volver á su patria, abandonase á Inglaterra con solo once piezas escritas de esta ópera, que nunca fué concluida.

Vuelto á Alemania en 1794, su fama se acrecentó aun mas con los grandes triunfos que habia alcanzado en el Reino Unido.—Los productos de sus obras y sus economías le habian hecho reunir un capital, con que po-

ner á cubierto las necesidades de su vejez, y habiendo comprado en Viena una modesta casa en el barrio de Gumpendorf, sobre el camino de Schambrum, se retiró allí para pasar el resto de sus dias.—En este retiro fué donde escribió sus dos oratorios de la *Creacion* y de las *Cuatro estaciones*, obras que parecen haber sido escritas en todo el vigor de la edad, por la frescura y espontaneidad de las ideas, la fuerza y vehemencia de la concepcion y el colorido sublime, lleno de verdad y de espresion, que domina en ambas producciones.—La *Creacion* fué ejecutada por primera vez el año 1798 en el palacio del principe Schwartzenberg por una orquesta compuesta de los artistas mas distinguidos de Viena, y dirigida por el mismo Haydn. Las *Cuatro estaciones* se ejecutaron por primera vez en el mismo palacio el año 1800, ante una concurrencia compuesta de lo más escogido de la corte y de los mas notables artistas de aquella época.—Esta fué una de las últimas obras que escribió Haydn, pues sus fuerzas comenzaron á debilitarse de allí á poco, y solo pudo escribir despues tres cuartetos, que aparecieron en 1802.—Admirado de toda la corte, querido y respetado de todos sus contemporáneos, y lleno de una gloria que habia llegado á adquirir por medio de la gran perseverancia que inspira y trae consigo siempre el verdadero genio, este ilustre artista dejó de existir el 31 de Mayo de 1809, á la edad de 77 años y dos meses.—Haydn fué un hombre de gran simplicidad y sencillez en sus costumbres y en su vida, que la pasó toda entregado á laboriosos trabajos, no interrumpidos sino por sus viajes ó por alguna que otra partida de caza, que de vez en cuando solia hacer en compañía del principe de Esterhazy, á quien toda su vida profesó gran afecto y cariño.—En su vida privada no fué dichoso, pues habiéndose casado con la hija de aquel peluquero llamado Keller, que lo recogió cuando fué despedido de la catedral, esta mujer llegó á acibarar los dias del gran compositor con su carácter árido y descontentadizo, y con sus maneras brutales y descompasadas.—La humildad de espíritu de Haydn y la pureza de su corazon, le hacian atribuir á Dios todos los triunfos de su genio. Asi es que al principio de todas sus partituras originales se ven las palabras *Soli Deo gloria*, ó bien *In nomine Domini*, y al fin

de todas ellas *Laus Deo*.—Cuando en medio de sus trabajos veía que su imaginación se ofuscaba ó que se hallaba embarazada para dominar alguna gran dificultad, tomaba entonces su rosario y se entregaba á la oración, como medio de obtener de Dios la iluminación de ideas y la suficiente claridad de la mente para vencer las dificultades. Haydn es considerado como uno de los mas grandes músicos que ha producido la humanidad; su genio fecundo abrazaba el vasto horizonte que ven todos los hombres dotados de grandes y extraordinarias facultades; el inmenso catálogo de sus obras, prueba la grandeza de su imaginación y el poderío de su talento, que abrazó todos los géneros, si bien, como sucede frecuentemente, no en todos rayó á igual altura.—Este compositor escribió para el teatro ocho óperas alemanas y catorce italianas, en las que se notan melodías inspiradas y de buen gusto; pero desprovistas de aquel sentimiento dramático y de aquella expresión propia de la escena. En donde brilló el genio de Haydn en todo su esplendor, fué en la música instrumental; sus sinfonías y sus cuartetos son obras grandiosas, modelos de una estructura bella al par que simple y sencilla, pero impregnada de toda la pureza, de toda la naturalidad y de todo el buen sentido musical que dimana del empleo de los recursos mas preciosos que posee el arte para cautivar y seducir al oído; Mozart, Beethoven habrán sido mas enérgicos, más fogosos; pero la suavidad melódica, la dulzura y la fluidez de las transiciones armónicas de la música de Haydn, no tienen comparación sino con una belleza ideal, propia y exclusiva de este artista excepcional. No hay que buscar en Haydn los efectos impetuosos y llenos de vigor del artista de imaginación exaltada ó calenturienta, sino la expresión tranquila y suave de la verdad artística, espuesta de un modo conforme á una naturaleza como la suya, que no podía producir otra cosa sino lo que espontáneamente dimanaba de su organización, en alto grado musical.—Así respira su música una tranquilidad seductora para el oído, que no advierte aquella aglomeración de modulaciones raras, de sonoridad dudosa, y de giros extraños que se notan en obras de otros grandes maestros, particularmente en algunas de Beethoven.—Haydn compuso un gran número de obras

religiosas y oratorios, así como obras de música vocal é instrumental, entre las que figuran sus magníficas sinfonías y cuartetos, sus cantatas, aires y canciones alemanas y escocesas, conciertos para diversos instrumentos, particularmente para un instrumento llamado *Baryton* (bajo de viola de amor), instrumento favorito del príncipe Esterhazy, un gran número de tríos, solos para varios instrumentos, y muchas sonatas, fantasías y aires diversos para clave y para violín, clave y violoncello.—Se han publicado muchas biografías de Haydn, siendo las mas notables la titulada *Brevi notizie istoriche della vita e delle opere di Gius Haydn*, por Simon Mayr, Bergamo, 1809, en 8.º, y la que lleva por título *Haydn's Biographie nach mündlichen Erzählungen desselben entworfen und herausgegeben von A. C. Diez*; Viena, Camerino, 1810, en 8.º.—Diez, el autor de esta última biografía, era un pintor paisagista, íntimo amigo de Haydn, y su noticia biográfica se distingue por contener gran número de detalles curiosos sobre la vida privada del ilustre compositor.

Hebreos (MÚSICA DE LOS).—Los instrumentos *kinnor* y *ugab*, de que hace mención la escritura, con relación á la música de los hebreos, no se sabe á punto fijo si serian el arpa, el órgano, la cítara ó el laúd. La Biblia no señala ningún hecho importante relativo á la música, desde la época de Jacobo hasta el paso del Mar Rojo, en el cual los hijos de Israel cantaron un himno dirigido al Sér Supremo.

Bajo el reinado de David, la música de los hebreos floreció en Jerusalem, habiendo hecho este príncipe de dicho pueblo el centro y el emporio del culto divino. La primera y segunda traslación del arca fué hecha al son de gran número de instrumentos.

La música llegó á un alto grado de esplendor bajo el reinado de Salomon.—La construcción de su templo fué la primera empresa notable de este príncipe, que para la consagración de este monumento hizo construir un prodigioso número de instrumentos. Según el historiador Joseph, se reunieron en esta ceremonia cuarenta mil arpas, otras tantas sistras de oro, doscientas mil trompetas de plata y doscientos mil cantores, componiendo todos cuatrocientos ochenta mil músicos.

Después de la muerte de Salomón, la Biblia no menciona ninguna circunstancia que pueda hacer juzgar los progresos de la música. La destrucción de Jerusalén por Nabucodonosor condujo la mayor parte del pueblo á Babilonia. Esta cautividad fué el último golpe para los hebreos, que durante setenta años permanecieron olvidados de sus cantos y de sus ceremonias.—Poseedores después de su pueblo y vueltos á caer por segunda vez en cautividad, fueron sucesivamente vencidos por los egipcios, los persas y los romanos, no quedando á los hebreos ni el poder, ni el tiempo, ni las circunstancias á propósito para dedicarse al cultivo de las artes.

Heredia (PEDRO).—Músico español, que vivió en Italia hacia la primera mitad del siglo XVII, habiendo sido maestro de capilla de San Pedro en el Vaticano, desde el año 1650 hasta 1648, época de su muerte.—La colección del abate Santini, publicada en Roma, contiene de este maestro las siguientes obras: una misa á cuatro voces, escrita en 1646; otra misa á cuatro voces, y un oficio de difuntos á cuatro voces (*Contristatus et dolens*) y *Anima mea exultabit*, á tres voces.

Hernandez (PABLO).—Nació en Zaragoza el 25 de Enero de 1854; recibió la instrucción primaria en la escuela Pia de dicha ciudad, y fué infante ó niño de coro de la Metropolitana de Nuestra Señora del Pilar.—Tuvo por maestro de solfeo, piano, órgano y armonium á D. Valentín Metón, maestro de capilla y organista de dicha iglesia, y por maestro de violín á D. Ignacio Rabanals, primer violín de la indicada capilla.—En 1848 entró á desempeñar la plaza de organista de la iglesia parroquial de San Gil de dicha ciudad, la cual sirvió hasta el año 1856, en que se trasladó á Madrid, habiendo ingresado en el Conservatorio en las clases de órgano y composición, que por aquel entonces eran desempeñadas por el gran maestro D. Hilarion Eslava.—En 1858 obtuvo por rigurosa oposición la plaza de organista de la Real Basílica de Nuestra Señora de Atocha, y en 1861 le fué conferido por el Real Conservatorio de Música y Declamación, en concurso público, el primer premio, ó sea la medalla de oro como conclusión de carrera.

En 1863 fué nombrado profesor auxiliar de dicho Conservatorio en la enseñanza de solfeo. Las obras compuestas por Hernandez

desde el año 1860 hasta el año 1867, son las siguientes:

Género religioso. Salve, á tres voces y orquesta; Completas, idem idem; Miserere, idem idem; Misa, idem idem; Santo Dios, idem idem.

Para órgano y voces. Santo Dios, en re, Te Deum laudamus, Flores á María, Santo Dios, en mi b, Letania, Salve, Villancico, Misa pastorela, Gozos á Santa Cecilia, idem al Sagrado Corazón de Jesús, idem á la Santísima Trinidad; idem á San José, idem á la Virgen de los Dolores, Stabat Mater, Lamentaciones del Jueves Santo, motete *O salutaris hostia*, idem á la Santa Cruz, idem á la Purísima Concepción, letrilla á la Purísima Concepción, secuencia de Resurrección, secuencia de Pentecostés.

Música para órgano. Método de órgano, introducción al Museo Orgánico del maestro D. Hilarion Eslava; seis fugas para idem (inéditas), en forma de ofertorio, para días clásicos.

Música dramática. Dos zarzuelas en un acto.

Obras inéditas. Música religiosa.—Oficio de difuntos, para órgano y voces; Lecciones de difuntos, á grande orquesta; Salve á ocho voces y grande orquesta.

Música para orquesta sola. Overtura original; gran sinfonía original, escrita expresamente para la sociedad de conciertos dirigida por el Sr. Barbieri.

Estas obras se distinguen por la pureza y corrección de la armonía y por el buen gusto y expresión severa de las religiosas, entre las que hay algunas que podrían citarse como modelos en el género sagrado. El método de órgano es una obra de gran interés é importancia, y que pone de manifiesto los estensos conocimientos que posee este joven maestro en el género orgánico.

Hernando (RAFAEL JOSÉ MARÍA).—Nació en Madrid el 31 de Mayo de 1822, y recibió la instrucción primaria en su villa natal, habiendo entrado en el Real Conservatorio de Música y Declamación el año 1837, para hacer sus estudios musicales bajo la dirección de D. Ramon Carnicer, y en cuyo establecimiento permaneció hasta el año 1845, en que se trasladó á París con el objeto de perfeccionar los conocimientos que había adquirido en su patria.—No obstante los notables adelantos

que había hecho Hernando en el Conservatorio de Madrid, en donde había recibido lecciones de Saldoni, Gil y Albeniz, como también consejos y lecciones de los célebres maestros García, Celli, Galli y Carafa, habiendo asistido á dos cursos en el Conservatorio de dicha capital.—En París escribió un *Stabat Mater* y algunas otras obras, que fueron ejecutadas con gran aplauso en los conciertos de Santa Cecilia.—También dió al teatro de la Ópera Italiana una ópera en cuatro actos, titulada *Romilda*, cuya obra aun no ha sido puesta en escena.—Vuelto á Madrid en 1840, escribió varias piezas musicales para un sainete, titulado *las Sacerdotisas del sol*, que fué estrenado en el teatro del Instituto la tarde de Noche-buena de aquel mismo año.—El público recibió con mucho agrado estas piezas, cantadas en idioma español, y esta circunstancia alentó á Hernando y al autor de la letra, que lo era el Sr. Peral, para componer una zarzuela en un acto, titulada *Palo de ciego*, la cual fué estrenada el domingo de carnaval del año 1849 con un gran éxito por parte del público y de la prensa, que le prodigó toda clase de elogios.—A esta zarzuela siguió la titulada *Colegiales y Soldados*, representada el 27 de Marzo del mismo año, y que fué bien acogida del público, el cual comenzaba ya á ver en estas obras el principio ó el germen del verdadero género lírico-dramático-español.—El entusiasmo del público hizo que se formase una empresa con el objeto de cultivar este género en el teatro de Variedades, habiendo sido nombrado Hernando compositor y director lírico, y comprometiéndose por medio de un contrato á escribir catorce actos de zarzuela en toda la temporada.—De este compromiso le salvó el gran éxito obtenido con la famosa zarzuela *El Duende*, estrenada el día 6 de Junio de 1849, y de la que se dieron en solo aquel año 120 representaciones.—Por aquella época puso también en escena otra zarzuela en dos actos, titulada *Bertoldo y Comparsa*, que fué favorablemente acogida del público.—En 1851 se formó en esta corte una sociedad de autores para cultivar el género lírico-dramático, de la que fué nombrado presidente D. Luis Olona, y en reemplazo de este el compositor Hernando, que desplegó una gran actividad en la parte administrativa de esta asociación.

De 1851 á 1854 que duró esta sociedad, progresó mucho el espectáculo de la zarzuela en España, á lo que contribuyó en gran manera Hernando, poniendo en música los dos grandes libretos originales del ilustre Breton de los Herreros, titulados *El novio pasado por agua*, y *Cosas de Juan*, zarzuelas en tres actos cada una, que fueron muy aplaudidas del público.—Separado de la asociación en 1855, compuso además otras zarzuelas, como *Una noche en el serrallo*, en dos actos, que no fué representada, *El Tambor*, en un acto, que se estrenó en el Conservatorio á beneficio de los heridos de Africa, y *Aurora*, en tres actos, que aun no ha sido dada á la escena.—En 1852 fué nombrado Hernando secretario del Real Conservatorio de Música y Declamación, en cuyo puesto ha prestado grandes é importantes servicios al arte músico-español, habiendo compuesto para los alumnos de dicho establecimiento el himno inaugural para el teatro del Real Palacio, y la fantasía sinfónico-religiosa titulada *El Nacimiento*, para la función régia del Conservatorio en celebracion del natalicio del Principe de Asturias, por cuya obra fué nombrado por S. M. caballero de la Orden de Carlos III.—También compuso otro himno inaugural, titulado *Premios á la virtud*, el cual fué ejecutado bajo su direccion por los alumnos del Conservatorio, en el acto de la primera distribucion de premios que tuvo lugar en dicho establecimiento.—Cuando el ejército español volvió triunfante de la guerra de Africa, escribió el *Coro y Marcha triunfal* con que los alumnos del Conservatorio, reunidos á los de la Universidad, salieron á recibir á las huestes victoriosas.—Hernando ha contribuido mucho á mejorar las condiciones artísticas del Conservatorio, elaborando el proyecto de un reglamento orgánico, y promoviendo útiles reformas y mejoras, como la del gran salon hoy derruido, y que llegó á ser centro brillante en donde se ponian de manifiesto los grandes adelantos y progresos hechos por los alumnos.—Su constancia y sus laudables deseos por ver mejorar de condicion el arte músico-español, le hicieron concebir una idea utilísima, que espuso en un *Proyecto, Memoria para la creacion de una Academia española de música y de fomento del arte*, proyecto que fué acogido con gran aceptación por la prensa y por el profesorado en

general, y que aunque no se ha realizado, tal vez no se halle lejano el día en que se organice en España un cuerpo tan necesario y tan conveniente para la dignidad del arte.

Nombrado profesor de Armonía superior en el mismo Conservatorio, organizó la enseñanza de este ramo importante, siguiendo la gran escuela del famoso maestro Eslava, habiendo llegado á montar su cátedra de armonía á la altura de ser hoy una de las primeras de Europa, por el crecido número de aventajados alumnos que todos los años se forman bajo su direccion.—Habiendo hecho dimision del cargo de secretario del Conservatorio, se consagró exclusivamente al cuidado de su cátedra y á procurar el mayor adelanto de sus discípulos, así como al desarrollo y fomento de la *Sociedad artistica-musical de Socorros mútuos*, de cuya secretaría general se halla encargado Hernando desde la fundacion de esta benéfica institucion.

Mucho debe á Hernando esta asociacion filantrópica, cuyo estado próspero es debido en gran parte á la incansable actividad de su secretario general, que no ha omitido medio alguno de dar á esta sociedad todo el mayor ensanche posible, haciendo que figuren en sus listas todo lo mas notable y distinguido que encierra nuestro pais, tanto en profesores como en aficionados y amantes del divino arte.

En los siete años que cuenta de vida esta sociedad, ha publicado su digno secretario general siete anuarios ó memorias, que son otros tantos luminosos escritos, en los que se hacen constar el acrecentamiento del capital social, los gastos, ingresos, servicios prestados á los artistas menesterosos, y todo lo concerniente al régimen de esta gran institucion.—Hernando ha cultivado tambien con provecho el género religioso, habiendo dado una muestra de ello en una *Misa votiva* estrenada en el presente año en la iglesia de Nuestra Señora de Loreto, para celebrar la funcion que los artistas músicos dedican á su patrona Santa Cecilia.—Como compositor dramático, Hernando ha contribuido indudablemente á formar en el público el gusto por el espectáculo de la zarzuela, habiendo sido el primero que promovió con su aplaudida zarzuela *El Duende* el gran apogeo é incre-

mento que este espectáculo llegó á alcanzar en nuestro pais en estos últimos años, y que por desgracia hoy ha venido muy á menos.—Como iniciador de reformas y mejoras por el arte músico-español, este artista ha dado pruebas patentes de un incansable afán y de un continuo desvelo por el bien de la profesion en general.—Sus nobles y elevados sentimientos, la distincion de su talento, la finura de su trato y las bellas prendas de su carácter, hacen de este profesor un artista digno y noble, lleno de celo y de buena fé por los progresos de su arte.

Herz (ENRIQUE).—Nació en Viena, Austria, el 6 de Enero de 1806, y comenzó sus estudios musicales en Coblenza, bajo la direccion de su padre. Sus progresos fueron tan rápidos, que á la edad de ocho años pudo ya ejecutar en un concierto público las variaciones de Hummel, haciéndose aplaudir. A esta época su mano izquierda, mucho mas débil que la derecha, parecia oponer un obstáculo al desarrollo completo de su talento; pero su padre, hombre dotado de buen sentido, aunque músico mediano, imaginó corregir este defecto por medio del estudio del violin, y este espediente dió el resultado apetecido, habiendo llegado á adquirir en dicha mano la misma fuerza que en la otra.—El organista Huntten, que era á la vez su maestro de piano y de composicion, comenzó á ejercitarlo desde muy temprano en la armonía, y el jóven Herz contaría apenas ocho años, cuando compuso su primera sonata. En 1816 su padre lo condujo á Paris y lo hizo entrar en el conservatorio en la clase de Pradher, habiendo obtenido al año siguiente el primer premio de piano. Desde entonces su talento comenzó á desarrollarse, su reputacion de pianista principiò á formarse, y su nombre se hizo bien pronto popular. Durante sus estudios en el piano habia tambien aprendido la teoria de la armonía con Dourlen, y mas tarde en la composicion llegó á ser discípulo de Reicha.—Sus dos primeras producciones fueron *l'Air Tyrolien*, del que se hicieron dos ediciones, y el *Rondó alla Cosacca*. Estas obras aparecieron en 1816, y el público las acogió con gran favor, no obstante los pocos años del autor.

La llegada de Moscheles á Paris y los conciertos que dió, tuvieron gran influencia en el estilo de Herz, pues este adoptó la manera

de aquel maestro y abandonó la suya. Su ejecución adquirió con este cambio mas elegancia, mas brillo y mas agilidad. Los mas grandes triunfos de este artista datan de esta época, pues las obras que comenzó á publicar para piano llegaron á gozar de tanta estima, que los editores pagaban sus manuscritos tres ó cuatro veces mas caros que los de los mejores pianistas de entonces. De estas obras se hicieron muchas ediciones en Bélgica, Alemania, Inglaterra, y hasta en Italia.—En 1851 Herz, en union del violinista Lafont, hizo un viaje á Alemania, haciéndose oír en las principales capitales, y alcanzando ambos artistas gran cosecha de aplausos y ovaciones por la gran habilidad y talento con que ejecutaban piezas concertantes para violin y piano. En 1852 y 1853 visitaron la Holanda y la Francia Meridional, habiendo tenido este último viaje un fin funesto, puesto que Lafont murió de resultas de un vuelco de diligencia. En 1854 Herz visitó la Inglaterra, excitando por todas partes el mayor entusiasmo: en Dublin dió once conciertos, que atrajeron una gran concurrencia, y en Edimburgo no inó menos favorablemente acogido.—Vuelto á París, se asoció para la fabricación de pianos con un tal Klepfer, y no habiendo marchado bien los negocios, se separó y construyó por si mismo una fábrica de estos instrumentos con un magnífico salon de conciertos, que todavia sirve hoy en Paris para hacerse oír en él los mas distinguidos artistas.

En 1845 se trasladó Herz á América, y recorrió los Estados-Unidos, dando conciertos en New-York, Boston, Philadelphia, Baltimore, Charlestown y Nueva-Orleans. Despues pasó á la Habana y á Veracruz, y por último, á Méjico, en donde dió un gran número de conciertos. A petición del general Herrero, presidente entonces de la república mejicana, compuso un himno, cuya poesia había sido elegida en público certámen, y este himno llegó á ser mas tarde el canto nacional de aquel país. Despues de haber recorrido Méjico, Chile y el Perú, se embarcó en San Blas para la California, adonde llegó en 1847, hallándose con una poblacion toda ocupada en buscar oro, y poco dispuesta á ocuparse de música. Sin embargo, sus conciertos tuvieron gran número de oyentes, y el primero que dió fué notable por la circunstancia de que,

llegado el momento en que Herz se presentó en la sala, se apercibió de que no habia allí piano alguno en que tocar. Nadie había pensado en el instrumento, y faltaba verdaderamente lo mas esencial para el concierto. ¿Qué hacer?—«*Cantadnos una romanza francesa,*» gritaron algunos, y Herz satisfizo á la petición sin acompañamiento de ninguna clase.

Mientras tanto, algunos espectadores habian ido á una ó dos millas de distancia por una especie de clave, que trajeron á hombro, y del cual solo una octava estaba en disposición de poder servir; sobre esta octava improvisó Herz su concierto, y la funcion se terminó á satisfaccion general, con demanda de un segundo concierto, para el cual Herz hizo venir un buen piano de San Francisco.—Despues volvió á Valparaíso y á Lima, en donde dió otra nueva serie de conciertos, y al cabo de una ausencia de mas de cinco años, llegó á Paris en 1854, y siguió con su fábrica de pianos, cuya industria ha sido elevada por este artista á un alto grado de perfeccion.—Herz ha compuesto un gran número de piezas para piano, como conciertos con orquesta, sonatas, estudios, tríos para piano, violin y violoncello, duos para dos pianos, fantasías y variaciones sobre temas de ópera, duos para piano y violin, en colaboracion con Lafont, caprichos nocturnos, divertimientos, trozos de salon, marchas, walses, contradanzas variadas, galops, mazurkas, temas originales variados, y por último, un excelente *Método completo de piano*, obra de la que ya se han hecho varias ediciones.

Himnemos.—Canto de los griegos ejecutado en honor de Apolo.

Himno.—Canto que usaban los antiguos en honor de los dioses y de los héroes.—Los primeros cantos de todas las naciones fueron himnos.—Orfeo y Linus pasaron entre los griegos por autores de los mejores himnos.

Todas las naciones y todos los pueblos tienen sus himnos, que por lo general hacen referencia á hechos ó acontecimientos patrióticos.

El himno es una composicion que puede adaptarse á todos los géneros ó estilos, como el guerrero, religioso, etc.

Himno de Cástor.—Cancion guerrera que estaba en uso entre los Lacedemonios, y á cuyo campás marchaban al combate.

Hinestrosa (LUIS VENEGAS DE).—Músico

español del siglo XVI, y autor de un tratado de música concerniente á la notacion y tablatura del laud, del arpa y la viola, del canto llano, canto figurado y contrapunto. Esta obra fué publicada con el título siguiente: *Tratado de cifra nueva para tecla, arpa y vigüela, canto llano, de órgano y contrapunto*. Alcalá de Henares, 1557, en folio.

Hita (ANTONIO RODRIGUEZ DE).—Maestro de capilla de la catedral de Palencia, en el reino de Leon, á mediados del siglo XVIII. Escribió un tratado de composicion, titulado: *Diapason instructivo. Consonancias musicas y morales. Documentos á los Profesores de Música. Carta á los Discipulos sobre un breve y fácil método de estudiar la composicion, y nuevo modo de contrapunto por el estilo nuevo*. Madrid, 1757, 1 vol. en 4.º.—Esta obra está dedicada al célebre cantante Carlos Broschi (Farinelli), *caballero de Calatrava, criado familiar del rey nuestro señor*. El nuevo género de contrapunto que enseña el autor, es el que admite el uso de las disonancias sin preparacion.

Hipodorio.—Nombre de una de las subdivisiones de los modos de los griegos.—Le daban este nombre, porque era en cuanto á sus efectos inferior al modo *Dorio*, anteponiéndole la dición griega *hipo*, que significa, *sub*, *por debajo* ó *menos*.

Hipolidio.—Modo de la música de los griegos, cuyo nombre le fué dado, por ser inferior en fuerza y expresion al lidio, su modo mas inmediato.

Hipophrigio.—Género ó modo de los griegos, llamado así, por su inferioridad respecto al phrigio.

Hipomixolidio.—Modo de la música griega inferior, ó mas bajo que el mixolodio.

Hipoprosilambanomenos.—Algunos historiadores aseguran que Guido d'Arezzo añadió al diagrama de los griegos una cuerda al grave, y le dió este nombre, representándola por la letra *gamma* del alfabeto griego.

Homoeoptoton.—Entre los griegos este término significaba una pausa general después de una cadencia.

Homólogo.—Dáse este nombre á un tono o sonido que es igual á otro, sin diferenciarse mas que en el modo de estar escritos; como el tono de *fa sostenido* y de *sol b*, ó los sonidos *re sostenido* y *mi b*.

Homofonia.—Nombre que daban los griegos al canto, cuando era ejecutado por varias voces al unísono.

Hotentotes (MÚSICA DE LOS).—La danza y la música de los hotentotes son de un género muy caracterizado. Sus danzas consisten en una cadena, formada por un cierto número de ellos asidos por las manos; esta cadena, dispuesta en buen orden, se pone en movimiento de un lado á otro, saltando todos á una medida muy ritmada, y uniendo sus voces, que repiten sin cesar, *hoo, hoor*, al son de los instrumentos. Esta danza es terminada por la ruptura de la cadena, danzando cada uno á su manera, y abandonándose á la mayor alegría.

Los principales instrumentos de los hotentotes son: el *rabuchin*, que es una plancha triangular, sobre la cual están tendidas tres cuerdas de tripa, sostenidas por un puente y templadas á voluntad por medio de clavijas.—El *rampelat*, formado de un tronco de árbol hueco, de dos ó tres piés de altura, y en cuya estremidad se halla una piel de carnero bien arreglada y estendida, que la golpean con un palo ó con los puños. El *gorah*, compuesto de una cuerda de intestino de gato, asida á las dos estremidades de una vara encoxada á manera de arco de violin; por bajo de la cuerda hay colocado un tubo de pluma de avestruz, que une la punta de la cuerda á la vara. Este tubo se coloca entre los labios y se le hace vibrar, aspirando y respirando con fuerza.—Cuando este instrumento es tocado con alguna habilidad, imita bastante bien el sonido del violin.

Hummel (JUAN NEPOMUCENO).—Célebre compositor y pianista, nacido el 14 de Noviembre de 1778 en Presburgo, en donde su padre era maestro de música de la institucion militar de Warberg.—A la edad de siete años comenzó Hummel á aprender el violin, para cuyo instrumento mostró poca disposicion, demostrando no tener organizacion para la música; pero al año siguiente, habiendo principiado á recibir lecciones de canto y de piano, sus facultades comenzaron á desarrollarse, y su talento de músico comenzó ya á manifestarse.

Un año de estudio le bastó para llegar á un grado de habilidad notable para un niño.—A esta época su padre se vió obligado á trasladarse á Viena para ocupar el destino

de director de orquesta del teatro de Schikaneder, y el joven Hummel, que era ya un pianista de cierto mérito, hizo que se fijase sobre él la atención de los mas distinguidos artistas de la capital, y hasta del mismo Mozart. Sin embargo de la repugnancia que este hombre ilustre mostró siempre por la enseñanza, Mozart se ofreció voluntariamente á dirigir la educación musical del joven; pero á condicion de que habia de vivir en su misma casa, y que él habia de velar incesantemente sobre sus estudios. Se comprenderá perfectamente que tan ventajosa proposicion fué aceptada inmediatamente por el padre de Hummel.

Guiado por las lecciones de un tal maestro, Hummel hizo en solo dos años unos adelantos prodigiosos. A los doce años de edad excitaba ya la admiracion de todos cuantos le oian. Su padre pensó entonces en sacar partido de aquel talento precoz, y recorrió la Alemania, la Dinamarca y la Escocia dando conciertos, en los que su hijo llamaba grandemente la atención por su ejecucion correcta, brillante y en alto grado expresiva. A su vuelta á Viena aprendió la armonia, el acompañamiento y el contrapunto bajo la direccion de Albrechtsberger, y despues contrajo amistad con Salieri, que le dió lecciones y consejos útiles sobre el canto y el arte dramático. En 1805, Hummel entró al servicio del principe de Esthazy, y compuso su primera misa, que obtuvo la aprobacion de Haydn. Hacia la misma época escribió tambien para los teatros de Viena dos bailables y dos óperas, que fueron favorablemente acogidas.—Hummel habia llegado á la edad de veintiocho años, y sus obras, particularmente las del género instrumental, así como su talento de pianista, le habian hecho ya célebre en toda la Alemania.—Sin embargo, su nombre era todavia enteramente desconocido en Francia, hasta el año 1806, en que Cherubini trajo de Viena la gran fantasia en *mi bemol* (obra 17), y que fué ejecutada en los conciertos del Conservatorio, siendo la primera obra de Hummel que se oia en Paris. En 1816 le fué ofrecida la plaza de maestro de capilla del rey de Wurtemberg, cuya plaza aceptó, y en cuyo destino permaneció cuatro años, habiendo entrado despues al servicio del gran-duque de Sax-Weimar para desempeñar las mismas funciones. Dos años

despues hizo una escursion por Holanda y Bélgica, dirigiéndose á Paris, en donde obtuvo una gran acogida del público, que se apresuraba á asistir y aplaudir sus conciertos. Sus improvisaciones en el piano excitaron sobre todo el mas vivo entusiasmo.

Despues se retiró á Weimar, en donde murió en 17 de Octubre de 1837, á la edad de cincuenta y siete años.—Este artista se distinguió como ejecutante, como improvisador y como compositor; escribió para el teatro varias óperas, y para la iglesia algunas misas y ofertorios con orquesta y órgano, de bastante mérito; pero fué en la música instrumental en la que mas sobresalió, con sus overturas, sus cuartetos, su célebre serenata para piano, violin, guitarra, clarinete y fagote, su gran quinteto en *mi bemol menor* para piano, violin, viola, violoncello, y contrabajo, su sinfonia concertante para piano y violin, sus magníficos conciertos para piano, sus temas variados, fantasias y sonatas, obras todas que son hoy muy estimadas por los mejores pianistas y compositores, tanto por la belleza, la correccion y la elegancia de su desarrollo y estructura, cuanto por lo muy adecuadas que son al estudio del mecanismo del piano.—Tambien publicó Hummel un *Método completo teórico-práctico del piano* en Viena, el cual fué traducido al francés por Felensperger; Paris, Terrene, 1838.—Se consideran como las mejores obras de este artista, su gran septimino en *re menor* (obra 74), su quinteto para piano (obra 87), sus conciertos en *la menor* (obra 85), en *si menor* (obra 89), en *mi mayor* (obra 110), en *la bemol* (obra 113), algunos de sus tríos para piano, violin y violoncello, y la gran sonata para piano á cuatro manos (obra 92).—Hummel fué contemporáneo de Beethoven, y su genio hubiera brillado mucho mas si no hubiese sido oscurecido hasta cierto punto por este gran hombre.—Sin embargo, entre sus composiciones hay algunas que pueden competir con las de los mas grandes maestros alemanes, tanto por la perfeccion del trabajo, como por la originalidad de su estructura.

Hungría (LA MÚSICA EN).—Como todos los pueblos, los húngaros en un principio, no tenian mas que un canto sin medida y sin modo determinado, acompañado de una poesia pobre y poco expresiva.

Los húngaros son muy amantes de la dan-

za, y su música nacional puede decirse que es una pura danza. Esta música tiene ordinariamente un carácter melancólico, aunque á veces suele ser ruidosa, y parece escitar á la guerra; pero el modo menor domina generalmente en los aires de los húngaros, y aunque sus aires principien en mayor, bien pronto se cambian en menor.

En Hungría, las canciones nacionales son por lo regular tristes y apasionadas; sin em-

bargo, hay muchas de ellas entre el pueblo bajo, que son groseras, feroces, y hasta obscenas. Esta es la música de los húngaros con relacion á los aires populares y á las canciones del pueblo.

En cuanto á las clases de alto rango y al pueblo instruido, la música es cultivada hoy en Hungría con tanto éxito como en las principales villas de Alemania, Italia y Francia.



IDE

Iacynthies. = Fiestas anuales celebradas en el país de los lacedemonios en honor de Apolo, y en las que se hacían oír los sonidos de la flauta acompañados de varios instrumentos de cuerda.

Iámbico. = Nombre de un acto, ó de la parte principal de un trozo de música vocal, ejecutada en las luchas musicales de los antiguos juegos ó certámenes públicos de los griegos.

Idea musical. = La idea musical es un rasgo melódico que el compositor concibe en su imaginación, concibiendo también al mismo tiempo la marcha de la melodía y los accesorios que deben acompañarle.

El compositor que tiene ideas, oye dentro de sí mismo el efecto de la música que inventa, y traslada al papel los accesorios y los detalles necesarios para hacer resaltar dichas ideas.

En una composición, el compositor entrevé desde luego un motivo ó idea, que es el que ha de caracterizar el todo de la obra.

Después, los diversos modos de presentar este motivo, de desarrollarlo y de enlazarlo con otros motivos secundarios, le obligan á buscar otras ideas, que forman los accesorios de la obra, y son el anudamiento, digámoslo así, de las ideas principales.

Como que el compositor debe concebir la música según el estilo, el género ó el carácter particular que quiera dar á su obra, por esto las ideas que se le ocurran han de ser de un estilo sério, alegre, grave ó melancólico, según el colorido y la expresión verdadera que quiera dar á su composición.

Idea tonal. = Idea tonal es aquella que resulta del enlace y sucesión de ciertos

ILU

acordes, como el de la tónica el del cuarto grado y la dominante, los cuales ellos de por sí solos, ó bien mezclados á otros acordes accesorios, nos fijan en el oído una tonalidad determinada, dándonos la idea de lo que llamamos tono ó tonalidad.

Ilusion musical. = La música se nos presenta en ciertos casos de un modo particular, que no obstante la impresión que nos produce y lo que nos hace sentir, conocemos, sin embargo, que la idea ó el sentimiento que nos pinta no es tal cual como existe ó acontece en la naturaleza. — Nadie podrá negar que es una inverosimilitud el que un hombre cante cuando se halla en una situación embarazosa ó desesperada. Y la música, sin embargo, está destinada en el drama lírico, á hacer cantar á todos los personajes, sean cuales fueren sus situaciones. — De aquí resulta la verdadera ilusión de la música, que consiste en hacernos aceptar, ver y oír con gusto lo que en la esencia es sobrenatural é inverosímil.

Algunos que han querido ridiculizar al drama lírico por sus faltas de exactitud y verdad, han presentado la aserción que hemos indicado para dar mayor fuerza á sus razones; pero esta aserción queda destruida cuando se demuestra que el objeto principal del arte es imitar la naturaleza, presentando esta imitación de un modo nuevo y desconocido. — Si la música ó el canto no está bien en boca de uno que está en estado de desesperación, el arte la coloca no obstante en esa situación, y unida su expresión á la del personaje que se halla en la escena, nos hace oír y ver con naturalidad y agrado una naturaleza nueva, variada y elevada á una esfera

que nos es desconocida. Esta trasformacion ó este cambio que el arte introduce en las situaciones naturales, es el que nos causa la ilusion, y el que nos hace admirar con gusto y placer la pintura que hace la música de toda clase de sentimiento en el drama lirico.

El compositor de música debe poseer en alto grado esta clase de ilusion para que su música ilusione á los otros, y produzca el efecto propio y adecuado á las situaciones que haya de pintar.

Imaginacion.—La imaginacion considerada en general, es la facultad de retener las ideas y las imágenes de los objetos, y de arreglar, disponer y combinar los elementos y recursos que sugiere la inteligencia.

La imaginacion del artista músico debe unir á la reflexion y al cálculo la memoria, que es la que le sugiere las reglas por que se ha de regir en la práctica del arte.—El mas ó menos conocimiento de este mismo arte, la práctica, la experiencia, y sobre todo el gusto, guia á la imaginacion del artista en la disposicion y arreglo de tantos materiales como se le presentan para la confeccion de una obra.

Esta facultad de la naturaleza constituye sin duda lo que llamamos genio; la imaginacion, que sabe disponer y arreglar con gusto, que combina con medida, que encadena, que enlaza y que dispone de todos los recursos con habilidad y tacto, es la imaginacion del verdadero genio. No hay que buscarla, el que la posea la sentirá dentro de sí mismo; ella misma le guiará por aquellas sendas del arte vedadas á las imaginaciones pobres y triviales, y sus obras pasarán á la posteridad, marcadas con el sello de una gloria indeleble.

La composicion musical requiere una imaginacion vigorosa, viva, ardiente y dotada de una gran fuerza creatriz.—Es una cualidad indispensable que debe existir en todo buen compositor, pues ella, regida y dirigida por el buen gusto y el sentimiento musical del artista, dispondrá y formará los cuadros principales de la obra, determinará los arranques y los fuertísimos, marcará la energía, la debilidad, la dulzura y la suavidad, y combinará los principales elementos de la composicion.—Despues hay como otra segunda imaginacion, digámoslo así, que se ocupa de los detalles, y que descende á las minuciosidades de la estructura de la obra.—Esta imaginacion es

de gran importancia, puesto que se ocupa de la disposicion de aquellas partes secundarias que componen ó forman el complemento de lo que el compositor haya creado.

Imitacion.—La música es un arte imitativo, toda vez que sus sonidos se hermanan perfectamente con nuestros sentimientos, y traducen de un modo agradable la expresion de estos mismos sentimientos. Esto es en cuanto á la parte abstracta del arte; en cuanto á la parte material ó á la práctica, existe otra especie de imitacion, que consiste en seguir el ejemplo de otros compositores, tomándolos por modelos. Respecto á esto, se distingue la imitacion *libre*, y la imitacion *servil*. El imitador servil puede ser un hombre de talento, mientras el imitador libre puede entregarse á las inspiraciones del genio y apartarse de la ruta seguida por aquel.—Se llama tambien *imitacion* á un artificio de la música, por medio del cual varias partes reproducen un mismo canto unas despues de otras, á intervalos diferentes. Tambien en esto hay la imitacion *libre* y la imitacion *severa*, que consiste en hacer la imitacion de un modo idéatico y exacto, ó bien en no guardar exactamente el mismo orden de sonidos é intervalos en la reproduccion del canto.

Imitativa.—La música se sabe que es un arte imitativo, pero se le dá en particular el nombre de *imitativa*, cuando el arte descende á pintar efectos propios de la naturaleza, como la tempestad, la lluvia, la caza, etc. etc.

Este género de imitacion, producido comunmente por el timbre particular de algun instrumento, ó bien por la union y mezcla de algunos otros, aunque nunca es perfecta, es sin embargo de muy buen efecto en aquellas circunstancias en que la música dramática exige una imitacion de esta especie.

Imperfecion.—En la música antigua era la sustraccion de la tercera parte del valor de una nota.

Improvisacion.—Es la accion de componer y ejecutar á un mismo tiempo. Para improvisar es necesario estar bien iniciado en los recursos del arte, poseer y ser dueño absoluto del instrumento sobre el cual se improvise, y estar dotado de gran vivacidad de espiritu, al mismo tiempo que de gusto y maestria, y á fin de dar unidad á las ideas de la música improvisada.

Idigitamenta.—Algunos autores pretenden que esta palabra designaba entre los romanos ciertas canciones que contenían en la letra nombres de divinidades; otros afirman que dichas canciones eran cantadas en honor de los semi-dioses.

Impeto (con).—Indica esta palabra que debe ejecutarse con impetu y resolución.

Improvisar.—Ejecutar una pieza, un aire ó una idea cualquiera concebida al mismo tiempo que se ejecuta.

Improvisador.—Músico que posee la facultad de improvisar con la voz, ó sobre un instrumento.

Improvisador mecánico.—Aparato de notación destinado á los improvisadores. Este mecanismo se adapta al piano, y todo aquello que se toca en este instrumento resulta impreso al mismo tiempo.

Incorrecta.—Música incorrecta es aquella en que se infringen las reglas del arte.

India (LA MÚSICA EN LA).—El sistema musical de los indios tiene tanta analogía con el de los egipcios y chinos, que todos parecen dimanar de un mismo origen.—La escala de los indios no procede como la de los griegos, por tetracordos; su sistema contiene diferentes escalas, dispuestas en octavas y compuestas de cinco ó seis sonidos, que guardan un orden parecido al de la escala china.

Los indios no conocen nuestra armonía, y las diversas especies de música que ellos usan se denominan bajo los nombres del *rectaks*, el *teranas*, el *tuppas* y el *ragnies*.—Las dos primeras tienen el carácter de un canto regular y fácil. Además tienen los indios treinta y seis melodías de un género particular, llamadas *rangs* ó *rangines*.—La música de los *rangs* es muy difícil de notar, á causa de que nuestro sistema no contiene signos á propósito para representar la pequeñez de sus intervalos. Su medida es interrumpida é irregular, y las frecuentes modulaciones que contiene, dan á esta música cierto carácter áspero y salvaje.

Los instrumentos mas en uso entre los indios, son el *song* y el *gantha*. El primero es una especie de bocina, en la cual soplan con todas sus fuerzas para llamar al pueblo; el segundo, que también está destinado al mismo objeto, es una pequeña campana de bronce, adornada de una cabeza con dos alas, la cual la hacen resonar en el vestibulo

del templo antes de comenzar los sacrificios.

El *kortal* es uno de los mas antiguos instrumentos de los indios; es probable que hagan uso de este instrumento en sus ceremonias religiosas, puesto que muchos de sus antiguos ídolos están representados con este instrumento. Los indios han conocido también la lira, la flauta y el tambor.—Parece que el violín estuvo también en uso entre ellos al principio del siglo XVII.

Hay en la India cantantes que recorren las calles, deteniéndose á las puertas de las casas y cantando las proezas y los altos hechos de sus antepasados; estos cantos suelen ir acompañados de algun instrumento. Estos músicos ambulantes van vestidos como los musulmanes, y llevan ordinariamente una alforja ó mochila, en donde guardan el arroz y los frutos que recogen de sus oyentes.

La música que se cultiva hoy en los pueblos de la India sumisos á la dominación de Inglaterra, no difiere en nada de la que se cultiva en Europa.—Es en los otros pueblos menos civilizados en donde el arte se encuentra en un estado bárbaro é imperfecto.

Indignazione (con).—Indica que la expresión del canto ha de ser enérgica y vigorosa á manera de una persona que habla indignada.

Infantas (FERNANDO DE LAS).—Escritor español, que vivía en Córdoba hácia la segunda mitad del siglo XVI.—Es autor de varias obras de teología y de dos obras sobre la música, cuyos títulos son los siguientes: 1.^o *Plura modulationum genera quæ vulgo contrapuncta appellantur super excelso Gregoriano Cantu*, Venecia, 1570, en 4.^o; 2.^o *Sacrarum varii styli Canticorum tituli Spiritus Sancti*, Venecia, 1580, en 4.^o.—Se halla el himno *Victimæ paschali laudes*, á seis voces, por Fernando de las Infantas, en una rara colección, titulada *Harmoniarum miscellæ canticorum Sacrorum á sex exquisitissimis ætatis nostræ musicis cum 5 et 6 vocibus concinnatæ pleræque omnes novæ necdum in Germania typis scriptæ nunc autem editæ studio Leonardi Leschneri Athesini; Noribergæ typis Gerlachianis*, 1585, 6 vol. en 4.^o.—Dehn, director de la Biblioteca real de Berlín, ha publicado dicho himno en partición en una obra titulada *Sammlung alterer, Musik aus dem 16 und 17 Fahrhandert*, Berlín, Gustavo Crantz, en 8.^o

Inflexion ó inflexiones.—Se verifican

principalmente en la voz, aunque tambien en los instrumentos, cuando en una misma nota, ó en varias de una frase, se articula usando los diversos matices del piano, fuerte ó fortísimo, viniendo á ser dicha inflexion una especie de acento musical.

Influencia de la música.—Desde la mas remota antigüedad ha sido reconocida esta influencia por todos los autores que han escrito sobre este arte sublime.—Las numerosas citas de hechos, que parecen fabulosos, con que atestiguan los antiguos la prodigiosa influencia de la música sobre la civilizacion, sobre las costumbres y hábitos de los pueblos, sobre las enfermedades, etc., prueban lo mucho que los antiguos creían en su influencia, así como el gran aprecio que hacían de este arte.

Aunque todo lo que nos han dejado escrito del influjo de la música sobre el espíritu humano, nos parezca fabuloso, y algunos hechos en extremo exagerados, hay que convenir, sin embargo, en que la música tiene una gran afinidad con nuestra manera de sentir, y que, amalgamándose de cierto modo con nuestro espíritu, le comunica por medio de los sonidos el germen de ciertos sentimientos innatos en el hombre. Algunos han querido explicar la influencia de la música en nuestro ánimo, determinando la identidad de las proporciones de nuestro organismo con las de los sonidos musicales. Estos autores, que han querido determinar esta semejanza ó identidad de la música con nuestra organizacion, han fundado sus razones, en la proporcion armónica que han atribuido á todos los cuerpos, y en otras doctrinas que no pasan de ser teorías difusas ó improbables. Pero lo que si hay de cierto, es que la música nos conmueve, que á veces nos llega á lo mas profundo del alma, y que despierta en nosotros diversos sentimientos.

Esta influencia se extiende tambien á los animales; muchos de estos sienten los efectos de la música, demostrando con sus movimientos y de varias maneras la impresion que les produce los sonidos musicales. El caballo se embravece al sentir los sonidos de la trompa; los elefantes se deleitan mucho, y dan muestras de alegría cuando oyen la música; las ovejas se regocijan y saltan con el sonido de la flauta, instrumento antiguo especie de flauta, con el cual los antiguos

atraían á los ciervos para darles caza. Los camellos que conducen las caravanas que atraviesan los desiertos del Africa, cuando fatigados del camino y hostigados por el cansancio se rienden y se echan sobre la arena, parece haberse experimentado que el mejor medio de hacerlos levantar y proseguir el camino es el canto ó sonido de algun instrumento músico, con lo cual se alientan y emprenden de nuevo con mas ardor la marcha.

La música no hay duda que ejerce cierto imperio, no solo sobre el corazón del hombre, sino sobre todo sér animado. Que la música nos conmueve el ánimo, y que imprime á este diversos sentimientos, es una verdad harto conocida; así es que una canción, un aire pastoril ó marcial, ligero ó alegre, nos impresiona de diverso modo que la cavatina, el aria ú otro cualquier aire que sea más ó menos lento, y que espresese efectos diferentes. La música teatral, la del género religioso, y la música de salón ó de cámara, tiene cada cual su carácter especial, que nos hace sentir cosas diferentes.

Tiene la música, mas que nada, una gran propension á distraer el ánimo y á dar grato solaz y expansion al alma, haciendo gozar al espíritu de un modo que lo aleja de sus padecimientos y congojas; es á la vez una distraccion natural que se muestra espontáneamente en los trabajadores del campo ó en los artesanos, cuyo canto parece indicar que les alivia sus fatigas, ó á lo menos que les distrae el ánimo de las penalidades del trabajo.

La música es empleada hoy dia en la educacion de la juventud, particularmente en Alemania, Suiza, Bélgica y Francia, como un poderoso medio de morigerar y de influir en la pureza de las costumbres.

Inganno.—Palabra italiana que indica una especie de cadencia, diferente de aquella que anuncia la preparacion, ó sea una especie de cadencia burlada.

Inglaterra (LA MÚSICA EN).—A la época de la edad media, la Inglaterra, así como la Francia y otras naciones, se hallaba en un estado de atraso é incuria respecto al arte musical. La música religiosa y la profana, ambas revestidas de las formas grotescas del arte en aquel tiempo, satisfacian las exigencias del culto, y servian para los regocijos y fiestas de la corte.

Los trovadores, que tambien se habian es-

tendido por este país, ejercieron por largo tiempo su imperio en los destinos del arte, hasta que desapareciendo estos bajo el reinado de Enrique III, el arte comenzó á tomar otro giro, debido á la influencia de este príncipe, que cultivó él mismo la música, y á la aparición de algunos músicos notables.

En esta época, Londres contaba ya un gran número de aficionados, y el gusto por el arte musical se había desarrollado de tal modo, que su enseñanza formaba ya parte de la educación de aquellas personas nacidas en la opulencia. Este gusto prevaleció hasta el reinado siguiente, en que se vió á la reina Elisabeth proteger la música y cultivarla ella misma, imitando el ejemplo de su padre. Las poesías de Shakspeare, que en varios de sus dramas dirigió á esta reina versos de admiración y respeto, fueron las primeras que los ingleses oyeron cantar en sus teatros, pudiéndose decir que desde entonces data el origen de la ópera inglesa.

Entre los mejores compositores de esta época, se cuentan Thomás Tallis, considerado como el primer músico de Inglaterra, y según algunos, de toda Europa, durante el siglo XVI; Guillermo Bird, y Thomás Morley, ambos discípulos de Tallis. Las obras de estos compositores, aparte de la música religiosa, en la que Tallis presentó composiciones de alto mérito, eran ordinariamente canciones, madrigales y cantatas.

La música profana fué por mucho tiempo en Inglaterra inferior á la religiosa, particularmente bajo el reinado de Elisabeth. La mayor parte de las composiciones de estos tiempos, están dotadas de ese carácter duro y monótono que distingue al arte en sus primeros pasos.

El gusto que principió á desarrollarse por la música italiana, contribuyó en gran parte al progreso y perfeccionamiento del arte, que siguió avanzando hasta el reinado de Carlos I, en que ganó mas terreno con la aparición de otros músicos hábiles, entre los que se cuentan Thomás Tomkins, discípulo de Bird, y Elway Bevia, discípulo de Tallis, que fué justamente admirado por sus composiciones, adornadas de una buena armonía. Pero el músico mas célebre de esta época, fué Edwar Gibbons, que aventajó á todos sus contemporáneos por su estilo *alla Palestrina*, lleno de dulzura y de espresion, y por su ar-

monía fácil y correcta. Hacia el fin del reinado de Carlos I, la música siguió la suerte del estado; el arte quedó estacionario y en decadencia, hasta que la restauracion inglesa, consumada por la vuelta de Carlos II, trajo consigo la paz, la animacion y los placeres, contribuyendo tambien al progreso y restauracion del arte musical. Smith y Harris, grandes compositores y organistas, el uno de Francia y el otro de Alemania, vinieron á reanimar la armonía agonizante. La entrada de Carlos II y su coronacion, dió motivo á que la música, intérprete de las alegrías públicas, mostrase sus progresos y adelantos. Pero bien fuese debido á la emigracion ó á alguna otra causa, lo cierto es, que esta música apareció en dicha época mas bien francesa que inglesa. Los compositores que se distinguieron bajo este reinado, fueron Blow, Micael Wise, Thomás Tudway, y Purcell, que vino á borrar toda la gloria de sus antepasados con su genio fecundo y adecuado á todo género de composicion. El estilo de Purcell, profundo y sublime en la música sagrada, era agradable y lleno de majestuosidad y espresion en la música profana.—El arte dramático, informe hasta entonces, adquirió notables perfeccionamientos, debidos al genio innovador de Purcell.

Bajo el reinado de Jaime II, y durante la primera mitad del siglo XVII, la música inglesa permaneció en estado de decadencia, como lo habia estado en los años antes de la restauracion. Este príncipe, ocupado solo de abstracciones y controversias religiosas, no dispuso mucha proteccion á las ciencias ni á las artes.—No obstante esto, hacia el fin del mismo siglo, la música instrumental principió á hacer algunos progresos, en particular la de violin, habiendo aparecido Nicolás Matheis y Lestrange, violinistas de bastante mérito.

Después de la muerte de Purcell, otros varios compositores brillaron en la música de iglesia; Clarke, Holder, Criggton, Fucker y otros se distinguieron con sus composiciones; pero ninguno pudo llegar á la altura de Purcell, ni ninguno supo dar á la lengua inglesa la dulzura y la espresion que este compositor supo darle en sus obras.

El desarrollo de la música dramática en Francia contribuyó tambien al progreso del arte dramático en la Gran Bretaña.—Las

obras de Lulli, ejecutadas en este país mientras dicho compositor dirigía el teatro lírico de Francia, principiaron á estender más el gusto por este género de espectáculos, sirviendo de estímulo á varios compositores. Pero los ingleses, echando á un lado el amor propio nacional, conocieron que la música italiana era preferible á la suya; y desde entonces los primeros compositores y los cantantes más hábiles de Italia se apresuraron á fijarse en Inglaterra, habiendo aventajado esta nación á otras varias en la adopción de la ópera italiana.—Una vez establecida ya la ópera italiana, el arte siguió floreciendo como en todas aquellas naciones en donde esta música fué importada, para servir de modelo y de germen al desarrollo del arte musical.

La Inglaterra posee hoy un corto número de compositores distinguidos. La música francesa é italiana son las que prevalecen en este país. En cambio, posee hoy la Inglaterra un crecido número de escuelas é instituciones musicales, adecuadas al gusto y á la inteligencia de las diversas clases de la sociedad. El considerable número de establecimientos consagrados á la propagación de las obras modelos, tanto antiguas como modernas, y el gran número de aficionados y artistas distinguidos que contiene en su seno, podrá hacer que, debido á esta difusión de conocimientos, la Inglaterra cuente á su vez algun día compositores y cantantes distinguidos.

Innocentemente.—Este adverbio italiano, colocado al principio de un trozo ó pieza de música, ó en el, trascurso de él indica que su ejecución ha de ser sencilla, y sin adornos de ninguna clase.

Insieme.—Esta palabra italiana indica en música que dos ó mas partes vocales ó instrumentales han de ir unidas en la ejecución de un canto ó en algun pasaje de este.

Instrumentación.—Significa el arte de combinar de diversos modos todos los instrumentos de que se compone una orquesta, mezclando sus diversos timbres, arreglando y distribuyendo la fuerza de estos y disponiéndolos de un modo particular, adecuado á producir el mejor efecto.—La instrumentación es una parte muy esencial de la composición musical; de su buena ó mala disposición depende á veces el éxito de una pieza,

no obstante se halle esta ajustada á todas las reglas del arte. Si los instrumentos no se amalgaman bien en su timbre, si marchan en un orden desquiciado y sin guardar simetría ni naturalidad en sus cantos ó acompañamientos, y si las entradas, los fuertes y los crescendos no se hallan colocados en aquellos lugares en que el oído los recibe como propios y naturales, segun el curso de la pieza, entonces la instrumentación es mala, y la composición, no obstante estar formada bajo todas las reglas de una buena armonía, no producirá sino un efecto duro ó insignificante, que en vez de complacer y satisfacer al oído, solo conseguirá distraerlo enojosamente con un ruido desagradable.

Para la disposición de una buena instrumentación se requiere en primer lugar comprender ó sentir dentro de sí mismo, como si se oyese el efecto de lo que se le escribe á cada instrumento; despues conocer perfectamente la estension de cada uno de estos, saber qué sonidos le son mas adecuados, y cuáles mas difíciles de producir, segun el mecanismo de cada instrumento, y por último, conocer perfectamente el efecto de sus diversas combinaciones.

En la antigüedad la instrumentación representaba un papel poco importante en las composiciones musicales; su destino era únicamente seguir y sostener las voces, sin contribuir á la variedad ni al buen efecto de estas; bien es verdad que el número de los instrumentos era muy reducido, y que el arte no habia entrado todavía en las nuevas vías descubiertas por Handel, Mozart y Haydn, el fundador puede decirse de la música instrumental.—Haydn y Mozart fueron los primeros que supieron sacar partido de la instrumentación, presentando en sus óperas y en sus bellas sinfonías combinaciones de instrumentos de un efecto desconocido hasta su época.—Despues de estos, la instrumentación ha sido tratada de una manera que no deja nada que desear por los grandes maestros, tales que Rosini, Meyerbeer y otros.

El sistema ordinario de instrumentación está dividido en dos masas principales: la de instrumentos de cuerda y la de instrumentos de viento. La primera comprende las dos partes de violin, una ó dos de viola, la parte de violoncello y la de contrabajo. La segunda se compone ordinariamente de dos

partes de flauta, dos de oboe, dos de clarinete, dos de fagotes, dos ó cuatro de trompas, dos de clarines ó cornetines, y tres de trombones. A esto se suele agregar además de los instrumentos de percusión una ó mas partes de instrumentos bajos de metal, tales que el fígle, el saxofon, el saxtrombon, y algunos otros del sistema de Sax.

Instrumental.—Se dice música instrumental de aquella que está compuesta exclusivamente para instrumentos solos. También se aplica esta palabra á las masas de instrumentos, y así se dice *instrumental de cuerda* ó *instrumental de viento*, para designar cada una de estas masas.

Instrumentar.—La accion de escribir en una particion la música que ha de tocar cada instrumento, distribuyéndola segun las reglas de una buena armonía, y disponiéndola segun el efecto que el compositor se haya imaginado.

Instrumentista.—Músico que se dedica á cultivar uno ó mas instrumentos, y que forma parte de las orquestas.

Instrumentos de música.—Los instrumentos de música forman una numerosa familia, que abraza todos los medios conocidos por la produccion de los sonidos musicales. Esta familia se subdivide primeramente en tres especies principales: instrumentos de viento, instrumentos de cuerda ó instrumentos de percusión. En la construccion de ellos se emplean diversas materias, tales que la madera, el hueso, el cuerno, el marfil, la piel, el oro, la plata, el platino, el cobre, el bronce, el estaño, el acero, el hierro, el cristal, etc., así como todas aquellas materias que por su naturaleza son propias á producir sonidos fijos y apreciables.

Los instrumentos de viento, de cualquiera clase que sean, se componen de uno ó mas tubos engastados unos en otros por sus estremidades. Estos tubos están taladrados en la mayor parte de dichos instrumentos de agujeros destinados á la produccion de los sonidos por medio de la accion de los dedos. En otros instrumentos de esta especie, los agujeros son tapados y destapados por unos cuerpos movibles colocados en determinados sitios y llamados *llaves*. En la estremidad superior del instrumento se encuentra la abertura destinada á la emision del aire, llamada embocadura. En la construccion de los ins-

trumentos de viento entran ordinariamente la madera y el metal.

Los instrumentos de cuerda son casi siempre contruidos de madera. Las cuerdas son generalmente de intestinos de animales, aunque tambien las hay de metal y de seda, guarnecidas de un hilo metálico. Esta clase de instrumentos, cuya conformacion es ordinariamente de dos tablas paralelas, unidas por aros de distintas dimensiones, segun el nombre del instrumento, y terminadas por un mango, destinado á apoyar los dedos sobre las cuerdas, producen los sonidos de tres maneras diferentes: primera, por medio del arco; segunda, por medio de cuerpos que hieren la cuerda á golpes, llamados *martinetes*; y tercera, por medio del picado de las cuerdas, ya sea con los dedos ó con cualquier otro cuerpo.

Los instrumentos de percusión son aquellos que por lo general no producen mas que un solo sonido, siendo los golpes de algun otro cuerpo, ó el frotamiento, el medio de hacerlos resonar, tales son el tambor, los platillos, el triángulo, etc.

Instrumentos de los antiguos.—Los instrumentos mas conocidos de los antiguos, fueron los siguientes: la *lira*, el *psalterium*, el *trigonium*, la *sambuca*, la *cithara*, el *pectis*, el *magas*, el *barbiton*, el *testudo*, el *epigonium*, el *simmicium*, el *epandoron* y otros. Todos estos instrumentos se tocaban con los dedos, ó con el *plectrum*, que era como una especie de arco dentado. Los principales instrumentos de viento que usaron se llamaban: la *tibia*, la *fistula*, la *tuba*, el *cornu*, y el *lituus*. De instrumentos de percusión, tenían el *tympanum*, el *cymbalum*, el *crepitanum*, el *tintinnabulum*, el *crotalum*, etc. Estos instrumentos de percusión, así como algunos de los nuestros, no variaban el sonido, y servían solo para el ritmo de la música, habiendo algunos que eran en extremo ruidosos.

De los instrumentos que se han cultivado en España en la antigüedad, se citan por algunos autores el *alabal*, la *guitarra morisca*, el *laud*, la *guitarra latina*, el *rabé*, la *guzla*, el *orabín*, el *salterío*, la *vihuela de péndola*, el *medio-caño*, el *arpa*, el *rabé morisco*, el *tamborete*, la *vihuela de arco*, el *caño-entero*, el *panderete*, la *sonaja de asofar*, los *órganos*, la *adedura*, la *albardana*, la *dulceina*, la *exabela*, el *albogon*, la *cinfonía*, la *bullosa*, el *odreci-*

llo, la reclancho mandurria, las trompas y añafles y los sacabuches.

In tempo.—A tiempo.

Intenso.—El sonido es intenso cuando se produce con su mayor fuerza, haciéndose oír lo mas lejos posible.—La intensidad del sonido en los instrumentos de viento, es debida á la fuerza de la emision del aire en el tubo del instrumento.—En los instrumentos de cuerda, esta intensidad se obtiene por medio de la presion del arco y de los dedos al mismo tiempo.

Intermedio.—Nombre genérico de todo aquello que se intercala en los actos de una obra dramática, como son los bailes, los cantos, etc.—En el siglo pasado dieron en Francia el nombre de intermedio á una pequeña ópera-cómica en un acto. Tambien se nombra intermedio una sinfonia ú otra cualquiera pieza de música instrumental, que se ejecuta durante los entreactos de una representacion teatral.

Intervalo.—El intervalo es la distancia que separa á dos sonidos, siendo esta distancia apreciable al oído, del mismo modo ó de una manera análoga á como la vista aprecia dos puntos separados en el espacio. El unísono hace apreciar al oído la conjuncion de estos dos puntos, y la diferencia del grave al agudo dá á la potencia auditiva la idea de la distancia que separa á un sonido de otro.—La relacion de los intervalos está en razon directa del orden que observan en sus sucesiones naturales; así pues, dos sonidos que se suceden segun el orden natural de la escala, uno despues de otro, nos dan la idea de un intervalo de segunda, un sonido mas nos dá la idea de una tercera, y así sucesivamente.

Los intervalos son modificados de diversas maneras, segun que los sonidos de que se componen sean afectados por un sostenido, bemol ó becuadro, en cuyo caso el intervalo varia de naturaleza con relacion á la tonalidad á que pertenece.—De aquí la nomenclatura de *mayores, menores, disminuidos y aumentados*, destinada á indicar sus diversos grados de estension con relacion al modo y al tono.

Itesso tempo.—El mismo tiempo.

Introduccion.—Una sinfonia, una óvertura ó cualquiera otra pieza instrumental, cuyo destino sea ser ejecutada antes de principiar una ópera, puede servir de introduccion á

esta. Pero en general el nombre de introduccion se aplica á aquellas primeras frases, de un carácter grave y de un movimiento moderado, que ordinariamente preparan la entrada del primer alegre de una óvertura, de una sonata ó de cualquiera otra pieza.—Entonces la introduccion se refiere solo á la sinfonia ú óvertura, siendo como una preparacion grave y solemne del alegre que vá á sucederle.—Como se vé, la introduccion puede ser de dos maneras: ó destinada á servir de entrada á una sinfonia, ó considerada la pieza toda entera como una introduccion de ópera.—En este último caso, la introduccion es una composicion que, á mas de ser rica en armonia y en sutiles combinaciones, presenta al mismo tiempo ciertos detalles, que son el germen de los motivos que mas tarde han de desarrollarse en el curso de la ópera.

La disposicion y estructura de la introduccion en forma de sinfonia ú óvertura, debe estar conforme con el giro que el carácter del drama ha de hacer tomar á la música; así, si el drama principia por una ceremonia solemne, ó por la llegada ó afluencia de muchos personajes sobre la escena, ó bien por un efecto natural, como la tempestad, la noche ó la aurora, que aparezca al abrirse el espectáculo, entonces la música de la introduccion deberá presentar entre sus variados efectos la expresion en abreviado de estos diversos accidentes, que despues se han de desarrollar en grandes proporciones.

Inversion.—La inversion es un artificio del arte, por medio del cual se varia la naturaleza de un intervalo, colocando el sonido mas grave sobre el mas agudo.—Por este medio cambia el número de tonos y semitonos de que se compone, trasformándose en otro intervalo distinto. Así, una segunda invertida se trasforma en una sétima, una tercera en una sexta, una cuarta en una quinta, una quinta en una cuarta, una sexta en una tercera, y una sétima en una segunda.—Los acordes tambien se invierten del mismo modo, colocando el sonido mas bajo sobre el mas agudo, dando lugar esto á las distintas formas que toman, las cuales se determinan con los nombres de primera, segunda y tercera inversion. Las inversiones constituyen uno de los grandes recursos del arte de la armonia, pues ellas varian el carácter de los acordes, dándoles distinta expresion, y con-

tribuyen á dar nuevos giros y nuevas resoluciones á los acordes.

Invertido.—Se dice contrapunto invertido, cuando las partes cambian el canto, tomando el bajo el de la parte superior, y esta el del bajo, ó el de una parte intermedia.

Invitatorium.—Nombre de la antifona con que se responde en la iglesia romana al salmo *venite exultemus*.

Invocazione.—En Italia dan este nombre á ciertas composiciones de un carácter místico, propias á escitar el fervor y el recogimiento.

Irlanda (LA MÚSICA EN).—Las canciones de este país son de un carácter gracioso y ligero, el cual se aviene perfectamente con el aspecto poético de las comarcas en donde están en uso. Estas canciones respiran la misma poesía que los valles, las cascadas y la rica vegetación que se nota en este país, presentando el mas bello y pintoresco panorama. Spencer llama á las canciones irlandesas *poemas salpicados de pequeñas flores, entrelazadas por sus gracias y bellezas*. El lenguaje de estas canciones es casto, puro y elegante; sus formas poéticas presentan ciertos rasgos del carácter nacional, y sus melodías son inspiradas por la belleza del suelo que las ha producido.

Estas canciones, de una espresion *sui generis*, han llegado hasta nosotros al través de los siglos y de las opresiones y cambios políticos que ha sufrido este pueblo, sin perder nada de su ternura ni de su mágica poesía. Hoy día, sin embargo, solo algunas comarcas de la Irlanda han conservado estos bellos rasgos del carácter de su primitiva música.—La música y la poesía de este pueblo han seguido los destinos de la lengua, y como esta, han retrocedido ante la conquista política y religiosa de Inglaterra, acogiéndose en algunos condados, en donde la lengua primitiva, así como la fé católica, se conservan todavía en toda su pureza, á pesar de las persecuciones.

Isidoro (SAN).—Arzobispo de Sevilla y uno de los santos padres de la Iglesia.—Nació en Cartagena hacia el año 570, en donde su padre Severiano era gobernador.—En 601 sucedió á su hermano San Fulgencio en el arzobispado de Sevilla, y administró su diócesis con un gran celo evangélico, hasta su muerte, acaecida el año 636. Entre los escritos de

este santo varón, se halla una obra titulada *Originum sive etymologiarum, libri XX*, cuya primera edición fué publicada en Augsbourg, el año 1472, en folio, por Guther Zainer.—Los nueve primeros capítulos del tercer libro de esta obra tratan de la música.—El abate Gerbert ha insertado en su coleccion de *Scriptores de ecclesiastici de música sacra* (t. 1.º, página 19), un tratado de música de San Isidoro de Sevilla titulado *Sententia de musica*, tomado de un manuscrito de la biblioteca imperial de Viena.—Este tratado, que contiene nueve capítulos, no es otra cosa que las mismas materias que se hallan en el tercer libro de la obra *Originum*, de que hemos hecho mencion.—Lo que dice San Isidoro de la música, no tendria interés si no hablase en el capítulo sexto de la armonía ó reunion de sonidos graves y agudos.—Distingue dos clases principales, á saber: la *symphonia* ó armonía de las consonancias, y la *diaphonia* ó armonía disonante ó discordante.—Esta última definicion bien justa, toda vez que haga referencia á las sucesiones de cuartas y de quintas que se usaron en su época.—En cuanto á la *symphonia*, San Isidoro no explica de un modo satisfactorio el modo de sucederse las consonancias de que se formaba.—Este santo, sin embargo, es el primer escritor que se ocupa y hace mencion en la historia del arte del canto múltiple, ó sea de la armonía musical.

Italia (LA MÚSICA EN).—Este país ocupa un lugar importante en la historia general del arte de la música. En el suelo de la Italia se han visto brillar los primeros destellos que esparcieron por las demás naciones el gusto por la poesía y por las artes; y así como el Dante, Rafael, Miguel Angel y otros fijaron las bellezas de la poesía y de la pintura en sus obras inmortales, así Scarlatti, Porpora, Pergolesi, Piccini y el gran Palestrina, supieron estender los vuelos del arte musical, despojándolo de las formas duras y monótonas de los tiempos bárbaros, y presentándolo revestido y adornado con el rico ropaje de sus cantos inspirados.

La Italia, que puede llamarse con razon la cuna del arte musical, no tuvo en un principio otra música mas que los cantos y las antifonas formadas por San Gregorio cuando la introduccion de la música en los templos. Parece que el género diatónico de los griegos

era empleado en el ejercicio de esta música simple y monótona, que algunos siglos después había de adquirir tanto desarrollo con los géneos de Pergoleso y Palestrina. — Bien pronto el arte comenzó á renacer en Italia, pues el órgano, introducido en la Iglesia y destinado al acompañamiento del canto gregoriano en los *Te Deum*, los motetes, las visperas y las misas, fué también aplicado á la representación en música de la Pasión de Cristo, de la adoración de la Virgen y de otras varias especies de dramas sagrados que estuvieron en uso en Italia en la época de la Edad Media. — El género cromático de los griegos fué introducido en esta especie de música sacro-dramática que estuvo en uso en Roma por espacio de algunos siglos, hasta que en 1480 se principiaron á poner en música asuntos profanos. — Desde esta época puede decirse principió la música dramática á tomar cierto incremento en Italia, pues la representación en Roma de una tragedia con música, y las fiestas musicales preparadas por el célebre Bergonzio Botta con motivo del enlace de Juan Galeas Visconti con Isabel de Aragon, hija de Alfonso, duque de la Calabria, principiaron á abrir el campo al arte dramático. En 1555, Alfonso de la Viola puso en música para la corte de Ferrara el drama pastoral, titulado *Il Sacrificio*, cuyas palabras eran de Agostino Beccari. El drama lírico á esta época aun no tenía una música especial y propia; pues la religiosa era la que se aplicaba de un modo u otro á las composiciones profanas.

La música dramática no comenzó á adquirir su carácter especial y propio sino con la invención del *recitativo* ó música declamada, que era la que había de dar á la tragedia lírica su constitución verdadera.

En 1597 fué representado en Florencia un poema de Octavio Rinnucini y de Peri, titulado *Daphné*. Este poema era una especie de declamación notada, que aunque carecía del ritmo y de la medida propia de la música, contenía, sin embargo, en la disposición de sus sonidos ciertos gérmenes ó principios de una tonalidad. Casi al mismo tiempo se ejecutaba en Roma, en forma de oratorio, una ópera compuesta por Emilio Cavaliere, que llevaba el título original de *L'Anima e'l corpo*.

Durante el siglo XV y parte del XVI, la mú-

sica italiana siguió estendiendo sus dominios bajo la forma de oratorios y de música recitativa dramática, hasta el siglo XVII, en que el arte entró en una nueva vía de progreso y de regeneración. Todas las principales villas de la Italia se asociaron para cultivar y fomentar la armonía que principiaba á nacer, y el arte dramático, que caminaba ya por una vía de perfeccionamiento, adquirió gran desarrollo con la aparición de Alejandro Scarlatti, fundador de la escuela napolitana. Este genio fecundo y creador se distinguió no menos en la música sagrada que en la profana, habiendo compuesto mas de doscientas misas para la una, y para la otra gran número de óperas, de las cuales las mas bellas son: *Mithridate*, *Cirus*, *Regulus* y la *Princesse fidèle*. Otros genios célebres, tales que Leo, Durante, Gaetano-Graco, Feo, Leonardo Leo, y otros varios, vivieron en el mismo siglo que Scarlatti, y contribuyeron al mayor progreso y desarrollo de la música, tanto profana como religiosa.

El siglo XVIII fué para la escuela napolitana una época fértil en compositores eminentes. Durante la primera mitad de este siglo, los dos compositores que mas se distinguieron fueron Nicolás Porpora, uno de los mas brillantes discípulos de Scarlatti, y el célebre Pergoleso, uno de los que mas han contribuido al progreso del arte musical en Italia. — La otra mitad de este siglo produjo también un gran número de artistas distinguidos, tales que Jomelli, Caffaro, Tarjetta, Majo, Fiorello y Piccini, cuyo genio influyó, no solo sobre su país natal, sino también sobre la música francesa.

Desde la época de Piccini, la música italiana no ha cesado de marchar en una vía de progreso, sucediéndose las obras modelos y los grandes maestros sin interrupción. — Gasparo, Sacchini, Paisiello, Cimarosa, Spontini, Carafa, Della Maria y Fioravanti, se han distinguido particularmente por sus obras, así como por la parte que han tenido en la propagación del arte por las demás naciones.

Después de Nápoles, Venecia ha sido el otro pueblo de la Italia que mas apoyo ha prestado al movimiento de la regeneración musical de toda Europa. — En el siglo XVII, la música dramática no había adquirido en Venecia un gran desarrollo; pero debido á Stradella y á Francesco Cavalli, que introdujo el gusto por

la ópera en esta parte de Italia, el arte dramático principió á florecer y á recibir algunos perfeccionamientos en este mismo siglo.—Benedicto Marcello, Antonio Calderon, Vivaldi y Pietro Porfiri comenzaron con sus óperas á ilustrar la escuela de Venecia, y despues de estos Corelli, Bacranello, Angelo Via, Salieri y el célebre violinista Tartini, conocido por su descubrimiento de la triple cuerda, completaron la brillante série de los compositores de la escuela veneciana.

La escuela florentina, aunque menos considerable que las precedentes, por el número de sus obras, es sin duda de una gran importancia por las notabilidades que ha producido. Una de las villas de la Toscana, llamada Arezzo, ha visto nacer á Guido, el inventor de los primeros elementos de la música moderna, y el fundador puede decirse del sistema musical que rige hoy en toda Europa.

En el siglo XVIII la escuela de Florencia se enriqueció con brillantes compositores. Los mas notables son: Antonio Pistorini, que se distinguió en la ópera bufa; Bernardo Mengozzi, que ha dotado á la escena francesa de bellas composiciones, y Cherubini, uno de los mas profundos músicos de esa época.

La escuela romana ha sido tambien rica en

compositores distinguidos.—Palestrina, el mas célebre de todos, consagró todos sus trabajos á la música de Iglesia, en la que hizo composiciones que servirán eternamente de modelos.

El primer compositor dramático de la escuela romana es Della Viola, que se distinguió en la música de teatro durante el siglo XVI. Carissimi, Allegri, Benevoli y Nicolletti, ilustraron con sus trabajos esta escuela durante el siglo XVII. En el siglo siguiente aparecieron, Sarli, Antonio Buroni y Bernardo Porta, que con sus composiciones dramáticas, todas de un mérito culminante, acabaron de completar esta escuela, rica como todas las demás de Italia en génios privilegiados y en compositores eminentes.

A esta brillante galeria de compositores italianos, hay que agregar los nombres de los que pertenecen á la Italia moderna; Paër, Mercadante, Pacini, Donizetti, Bellini, Rossini, el promotor de la revolucion musical, que habia de ver terminar el siglo XIX, y Verdi que ha promovido otra especie de revolucion en cuanto al canto y estilo de la instrumentacion, son el más rico ornamento de la Italia moderna.

Iulos.—Cancion de los segadores griegos, cantada en honor de Ceres.

JAV

Jácara.—Especie de canción ó romance de origen español, que estuvo muy en uso en el siglo XVI. Este aire era del género de la tonadilla.

Jaleo.—Es una canción y baile español, cuya música tiene gran animación y movimiento, á pesar de hallarse escrito en tono menor y tener cierto tinte melancólico. Dáse también este nombre genérico á ciertos cantos ó bailes que todavía se usan en Andalucía.

Jarabe.—Es un género de seguidillas que bailan y cantan con preferencia los gitanos (especialmente los de Cádiz), y tienen como la *Soledad* y todos los demás bailes característicos de esa raza inculca, la misma monotonía, al par que originalidad de acompañamiento. Suelen cantarse con letras licenciosas, que son las que han dado el nombre á esta canción y baile. El Jarabe se conoce también con el nombre de *Seguidillas jitanas*.

Java (MÚSICA EN LA ISLA DE).—La música de este país se halla en cierto estado de adelanto y progreso. El instrumento nacional de este pueblo es el tambor, al cual le dan distintos nombres, según los diversos dialectos. Además de la varias clases de tambores que tienen, los habitantes de la isla de Java hacen también uso del tambor de los árabes y del de los europeos.—Los propios del país los baten con las manos, y suelen tener un sonido débil, aunque algo armonioso.

El tambor mas conocido es el llamado *gongs* ó *goung*. La caja está construida de una composición de zinc, de cobre y de estaño, y su diámetro llega en algunos á cuatro ó cinco pies.—En el medio contiene un botón, que se bate con palillos, guarnecidos por sus estremidades de goma elástica, ó de una bola de lana.—El sonido de este instrumento es de una fuerza y efecto extraordinarios.

El *kromo* ó *bonang* es otra especie de tam-

JES

bor que usan en la isla de Java, y que consiste en varias cajas, cuyos diámetros igualan al del *goung*. El sonido, aunque tan fuerte como el de este, es, sin embargo, mas dulce y menos áspero.

Tienen también otra especie de instrumento de percusión, llamado *staccatos*. Este se compone de varias tiras de madera dura y sonora, dispuesta en orden de escala, por cima de una plancha ó escudilla de madera, que baten con un pequeño martillo.—Tienen además otra especie de *staccato*, que no difiere de la primera, sino en que las tiras ó baretas, en vez de ser de madera, son de metal.—El sonido del *staccato* de metal es mas fuerte é intenso que el de madera.

En este país, así como en casi todos los pueblos de la India, el arte de escribir la música es desconocido, y todos los aires que tienen, que son en gran número, los cantan de memoria.

Jerónimo (FR. FRANCISCO DE).—Monje portugués, nacido en Evora en 1692, en donde fué maestro de capilla de su convento. Se distinguió por su habilidad en escribir música de iglesia á un gran número de voces.—Ha dejado en manuscrito: 1.º Responsos de mañines de San Jerónimo á 4 coros, con instrumentos de varias clases; 2.º Responsos á 4 voces sobre canto llano; 3.º Responsos de Semana Santa; 4.º Responsos de mañines de San Juan Evangelista, que se cantan todavía en Evora en el jubileo secular de este Santo; 5.º Misa á 8 voces obligadas, obra de un gran mérito; 6.º *Te Deum laudamus* sobre canto llano; 7.º Himnos del Espíritu Santo, de San Jerónimo y de los mártires á 4 voces, sobre canto llano; 8.º Salmos de vísperas y completas á 8 voces; 9.º Motetes y villancicos para diversos usos.

Jesús (FR. ANTONIO DE).—Monje franciscano, nacido en Lisboa en 1636, en donde murió el 15 de Abril de 1662.—Fué profesor de músi-

ca en la universidad de Coimbra, y escribió gran número de composiciones para iglesia, que se conservaban en la biblioteca del rey Juan IV.

Jesús (FR. GABRIEL DE).—Religioso portugués nacido Leiria á mediados del siglo XVII. Fué buen organista, arpista y contrapuntista instruido.—Su obra principal consiste en quince motetes, que llevan por título, *Quince motetes, par as quinze estacoens da via sagra com as letras da escriptura sagrada, competentes á coda estoras*.—Estos motetes han quedado en manuscrito, y son de un estilo noble y religioso.

Jesús Maria (FR. CARLOS DE).—Monje portugués, nacido en Lisboa en 1713, y muerto en Coimbra en 1747.—Hizo imprimir un tratado de canto llano en lengua portuguesa, con el título de *Arte de canto chao*, Coimbra, Antonio-Simon, Ferreira, 1741, en 4.º.

Jocoso (GÉNERO).—Equivale al género *bufo*, y se aplica á la música en el mismo sentido que dicha palabra.—Indica, como se sabe, el carácter opuesto al sério.

Jota.—Aire de danza muy popular en España, particularmente en el reino de Aragón, de donde le viene el nombre de *Jota aragonesa*.—Su medida es un compás ternario, de un movimiento vivo, y su espresion es alegre y animada.

El origen de la jota se remonta al siglo XII, y se atribuye á un árabe llamado *Aben Jof*, que por primera vez dió á conocer este canto popular en la Huerta de Valencia, de donde fué desterrado por creer dicha música *demasiado profunda*... El gobernador de la ciudad de Valencia *Muley-Tarec*, no solo desterró al autor de la jota, sino que prohibió cantarla al pueblo. De manera que, odiado por el mismo pueblo, que antes escuchaba sus cantos con entusiasmo, por escitaciones del mismo gobernador tuvo que huir á Aragón, cuyo pueblo bien pronto hizo suya aquella música.

La jota en un principio tuvo por nombre el *Canario*, segun testimonio de *Pedro Saputo*, en cuya vida, *libro 1.º capítulo 7.º*, refiriéndose á los árabes, dice así:

•Tocaron despues entre otras cosas el *Canario*, baile que entonces se usaba mucho, y el *Jilano* que comenzaba á usarse; cuyos bailes de variedad en variedad, y de nombre en nombre, han venido á ser y llamarse el pri-

mero la *Jota* y el segundo el *Fandango*.

Juego.—En el órgano se dá el nombre de juego á cada reunion de tubos que forma el dialecto de los diferentes instrumentos que imita dicho instrumento. Los registros son los mecanismos destinados á hacer obrar los juegos.

Dáse el nombre de *lleno* que los franceses llaman *gran juego*, á la union de muchos de ellos, dispuestos de tal modo, que todos se oyen á la vez formando un solo registro.

Juegos chrysantimicos.—Fiestas de los griegos, celebradas en la capital de la Lidia, y en las que tenian lugar certámenes musicales.

Juegos isthmicos.—Estos juegos se celebraban cada tres años en Corinto durante la noche.

Juegos nemeens.—Estos juegos se celebraban cada dos años en Argos, en honor de Hércules, vencedor del Leon de Nemée.

Juegos olympicos.—Los griegos celebraban cada cuatro años estas fiestas populares, teniendo lugar en ellas la distribucion de los premios que se adjudicaban á los mejores músicos.

Juegos pitlicos.—Estos juegos, consagrados á la música, y particularmente al canto, eran los verdaderos concursos de música de los griegos, en los que cada cual esponia sus talentos y sus facultades en los diversos instrumentos usados en la antigim Grecia.

Juglares.—Los juglares eran una especie de músicos nómadas, que ejercieron la música en union de los trovadores. Unidos á estos y á otros poetas del mismo género, ejecutaban las composiciones de estos, acompañándose de varios instrumentos. En el siglo XI esta especie de músicos vagamundos recorrían diversas comarcas, introduciéndose en los palacios y casas principales, de las que solían recibir á veces ricos presentes.

Justo.—En música, á todo aquello que suena bien, que no desafina y que satisface bien al oido, se le aplica el epíteto de *justo*.—Se dice *tocar justo* ó *cantar justo*, cuando un instrumentista ó cantante ejecuta con entonacion fija y afinada.

Esta palabra tambien se aplica á los intervalos, y particularmente á la cuarta ó á la quinta de una tonalidad, á las que se dá el nombre de *cuarta justa*, *quinta justa*, etc.

K.

KAL

Kalamaika.—Banza favorita de los húngaros; de un movimiento animado y medida de 3 por 4.—Está compuesto de dos partes, cada una de cuatro compases.

Kalkbrenner (FEDERICO-GUILLERMO).—Célebre pianista nacido en Cassel en 1784.—trasladándose con su familia á Nápoles, hizo sus primeros estudios musicales en aquella capital y después en el Conservatorio de París, en donde entró en 1798, en la clase de piano de Adam.—Al año siguiente entró en la clase de armonía de Catel y en 1800 obtuvo el primer premio de piano.—Concluidos sus estudios en el Conservatorio, Kalkbrenner se trasladó á Viena, en donde comenzó á modificar su manera de tocar el piano tomando por modelo al célebre Clementi, cuyo mecanismo admirable llamaba mucho la atención por aquel entonces.—De vuelta á París á 1806, se hizo oír y admirar por la precisión y brillantez de su ejecución, y se dedicó á la enseñanza, habiendo llegado á alcanzar gran fama y una gran clientela entre la aristocracia de París.—En 1814 se trasladó á Inglaterra, en cuyo país adquirió igual renombre y fama que en Francia, colocándose á la altura de los pianistas mas notables de su época.—Diez años permaneció en Inglaterra, y en todo ese tiempo demostró una gran actividad como compositor, habiendo publicado un considerable número de piezas para piano.—En 1825 Kalkbrenner abandonó la Inglaterra é hizo un viaje artístico en compañía del arpista Dizi, recorriendo las principales villas y ciudades de Alemania, y excitando por todas partes el mayor entusiasmo por la facilidad de su ejecución y por su gran talento como compositor y como pianista.—Vuelto otra vez á París en 1824, se asoció con Camilo Pleyel para la explotación de una fábrica de pianos, en cuya empresa ganaron ambos sumas considerables.—El gran número de lecciones que

KAS

llegó á reunir en esta segunda época, y los muchos discípulos distinguidos que llegaron á formarse bajo su dirección, contribuyeron á que el estilo y la manera de Kalkbrenner llegase á formar escuela, siendo hoy considerado este pianista como el jefe de una secta de pianistas clásicos que conservan toda la pureza de ejecución que aquel les supo inculcar.—Las composiciones publicadas por este renombrado pianista son en gran número, debiéndose citar sus magníficos conciertos, sus rondos brillantes para piano y orquesta, sus variaciones y fantasías, su quinteto para piano, clarinete, trompa, fagote y contrabajo, sus duos para violín y piano, sus sonatas para piano á cuatro manos, sus temas variados, y por último, su gran *Método de piano*, publicado en París por Pleyel, y del que se han hecho varias traducciones en alemán, inglés é italiano.

Karabo.—Pequeño tambor en uso entre los egipcios y los abisinios.

Karaklansithryon.—Cancion que los griegos cantaban ante la casa de sus prometidas.

Kas.—Especie de tambor del país de Angola, en Africa, que parece ser el solo instrumento que poseen los habitantes de dicho país.

Kastner (JUAN-GEORGIO).—Compositor teórico, escritor y músico sábio y erudito, nacido en Strasbourg el 9 de Marzo de 1814.—Sus grandes disposiciones y su inclinación por la música se hicieron notar desde su mas tierna infancia.—A la edad de seis años le pusieron sus padres maestro de piano, y á la de diez sus progresos habian sido tan rápidos, que tocaba ya el órgano los dias de fiesta en un pueblo de las inmediaciones de Strasbourg.—Habiéndolo dedicado sus padres en un principio á la carrera eclesiástica, Kastner comenzó á hacer los estudios pro-

pios de este ministerio, sin olvidar por eso el cultivo de la música, en cuyo arte hacía grandes adelantos. Sus deseos de componer y de conocer todos los instrumentos de la orquesta, le hicieron dedicarse á un estudio especial de cada uno de ellos, habiendo llegado á tocar un gran número de instrumentos con bastante perfección.—En 1827 escribió una ópera, coros y entre actos para un drama en verso, titulado *La prise de Missolonghi*, que fué representado con éxito en 1829 en el teatro de Strasbourg.—Los autores de esta obra, poeta y músico, contaban entonces 19 años de edad.—En el mismo año recibió Kastner el grado de bachiller en filosofía y letras. Ligado de amistad con el maestro de capilla Maurer, recibió de este lecciones de instrumentación y perfeccionó con dicho maestro sus conocimientos sobre la composición práctica.—En 1850, el director de música J. C. Böhm le enseñó el contrapunto doble y la fuga.—En 1852 Kastner escribió é hizo representar una ópera en cinco actos, titulada *Gustave Wasa*.—En 1855 escribió otra obra para la escena alemana, titulada *la Reine du Sarmates*, ópera en cinco actos, que fué representada con éxito en el teatro de Strasbourg el año 1855. Mientras tanto, había escrito también *la Mort d'Oscar*, grande ópera en cuatro actos, y *le Sarrasin*, ópera cómica en dos actos.—Por el mes de Setiembre de 1855 se trasladó á París, en donde hizo conocimiento y amistad con el célebre Reicha, de quien recibió saludables consejos y útiles advertencias.—El génio investigador de Kastner le había hecho reunir materiales sobre la teoría de la música, y tenía ya entre sus escritos los elementos necesarios para la formación de un *Tratado general de instrumentación*, que concluyó en París, y que sometió al exámen de la Academia de bellas artes del Instituto, habiendo obtenido un informe favorable, y siendo adoptado como texto para las clases del Conservatorio. La segunda parte de este trabajo no tardó en aparecer, con el título de *Traité de l'instrumentation considérée sous les rapports poétiques et philosophiques*. Esta segunda parte fué igualmente aprobada por la Academia de bellas artes del Instituto y adoptada por el Conservatorio.—La atención de Kastner se había fijado también sobre el sistema elemental de la música, y sus ideas y principios

sobre esta parte del arte los espuso en su *Grammaire musicale*, dividida en tres partes, que fué sometida del mismo modo á dicha Academia, y aprobada en la sesión del 25 de Noviembre de 1857.—Posteriormente hizo diversas aplicaciones prácticas de esos mismos principios en otra obra que publicó con el título de *Tableaux analytiques des principes élémentaires de la musique*; y en sus *Tableaux analytiques de l'harmonie*, así como en su *Méthode élémentaire de l'harmonie appliquée au piano*.—La tendencia y las miras de Kastner por mejorar la enseñanza de la música, le hicieron escribir en el transcurso de pocos años doce métodos elementales para el canto, el piano, el violín, el flageolet, la flauta, el cornetín, el clarinete, la trompa, el violoncello, el fígle, el trombon y el oboe.—A estas obras, destinadas á facilitar la enseñanza vocal é instrumental de la música, hay que agregar la titulada *Méthode complète et raisonnée de saxophone, famille complète et nouvelle d'instruments de cuivre, inventée par Adolphe Sax*, y la que lleva por título *Méthode complète et raisonnée de timbales, à l'usage des exécutants et des compositeurs, précédée d'une notice historique et suivie de considérations sur l'emploi de cet instrument dans l'orchestre*, monografía curiosa, interesante y nueva, tanto bajo el punto de vista histórico, como por las justas observaciones que el autor hace sobre el modo de emplear los timbales en la orquesta.—En 1842 publicó Kastner otra obra, titulada *Théorie abrégée du contrepoint et de la fugue*, á la que siguió otra obra con el título de *Traité de la composition vocale et instrumentale, ou description détaillée des règles, des formes, de la coupe et du caractère de toute espèce de composition musicale, accompagné de notes historiques et critiques*, obra útil é importante, debida á la gran perseverancia de este artista, y á su tendencia á tratar todos los ramos de la didáctica musical.—La teoría del arte no era, sin embargo, el solo objeto de las reflexiones de Kastner, pues habiendo querido abordar de nuevo el teatro, dió en 1841 una obra en dos actos, titulada *La Machera*, que fué representada con buen éxito en el teatro de la Ópera cómica, á pesar de las grandes dificultades con que tuvo que luchar para ponerla en escena.

En 1845 escribió una grande ópera bíblica

titulada *Le Dernier roi de Juda*, que no fué representada, pero sí ejecutada, por buenos cantantes y por una excelente orquesta en la sala del Conservatorio de París.—La nueva dirección que había dado á sus trabajos no le impedía, sin embargo, dedicarse á sus investigaciones históricas, y la independencia de su posición, asegurada por una buena fortuna, contribuía también á que pudiese entregarse tranquilamente á escribir las obras que tan justo renombre le habían adquirido en el mundo artístico y literario.—Conocedor de las lenguas antiguas y modernas, muy versado en las literaturas alemana, francesa é italiana, reunía así todos los elementos necesarios para sacar el mejor fruto de sus laboriosas tareas.—Las obras que ha publicado este sábio escritor músico en el espacio de unos doce años le aseguran un lugar muy importante entre los mas distinguidos historiadores de la música y entre los mas notables filólogos y eruditos. Las mas principales de estas obras son: 1.° *Manuel general de musique militaire á l'usage des armées francaises comprenant: I, L'esquisse d'une histoire de la musique militaire chez les differents peuples, depuis l'antiquité jusqu'à nos jours; II, la nouvelle organisation instrumentale, prescrite par l'ordonnance ministerielle du 12 août 1845; III, la figure et la description des instruments qui la composent, notamment des nouveaux instruments de M. Adolphe Sax; IV, quelques instructions sur la composition et la execution de la musique militaire*, París, tipografía de Fermin Didot. 1848, un vol. en 4.° de 440 págs. 2.° *Les Danses des morts: dissertations et recherches historiques, philosophiques, litteraires et musicales, sur les divers monuments de ce genre qui existent tant en France qu'à l'étranger; accompagnées de la Danse-macabre, grande ronde vocale et instrumentale, paroles d'Edourd Thierry, musique de Georges Kastner*, París, Brandus, 1852, un gran vol. en 4.° de 310 págs., con planchas litografiadas, que representan un gran número de instrumentos pertenecientes á la Edad media. 3.° *Les chants de la vie cycle choral ou recueil de vingt-huit morceaux á quatre á cinq á six et á huit voix, pour tenors et basses, avec accompagnement de piano ad libitum: précédés de recherches historiques et de considerations generales sur le chant en chœur pour voix de hommes*, París, Brandus, 1854, un gran vol.

en 4.° de 110 págs. de testo y 112 págs. de música en particion.

Esta obra contiene una historia de las sociedades corales, cuya primera huella la encuentra Kastner en la villa de Greiffenber, en Alemania, el año 1673.—4.° *La Harpe d'Eole et la musique cosmique, études sur les rapports des phenomenes sonores de la nature avec la science et l'art, suivies de Stephen ou la Harpe d'Eole, grand monologue avec chœurs*, París, Brandus 1856; un gran vol. en 4.° de 469 páginas, con planchas que representan aparatos sonoro-eolianos, y 124 páginas de música en particion, conteniendo el monólogo de Stephen, puesto en música por Kastner, con coros á ocho voces y orquesta.—5.° *Les voix de Paris, essai d'une histoire litteraire et musicale des cris populaires de la capitale depuis le moyen âge jusqu'à nos jours.—Précédé de considerations sur l'origine é le caractere du cri en general, et suivi d'une composition musicale intitulé les Cris de Paris, grande symphonie humoristique vocal é instrumentale*, París, Brandus, 1857; un grueso vol. en 4.°, de 156 páginas con 27 láminas, en que se hallan en notacion musical los gritos y pregones de los vendedores que vagan por las calles de París.—6.° *Les Sirenes essai sur les principaux mythes relatif á l'incantation, les enchanteurs, la musique magique, le chant du cygne, etc., considerés dans leurs rapports avec l'histoire, la philosophie, la litterature et les beaux arts, ouvrage orné de nombreuses figures, representant des sujets mythologiques, tirés des monuments antiques et modernes, et suivi du Revé d'Oswald, ou Les Sirenes, grand symphonie dramatique vocale et instrumentale*, París, Brandus, 1858; un vol. grueso en 4.°—7.° *Paremiologie musicale de la langue francaise ou explications de proverbes, locutions proverbiales, mots figurés qui tirent leur origine de la musique, accompagnée de recherches sur un grand nombre d'expressions du même genre empruntées aux langues étranjeras, et suivie de la Saint-Julien de menestriers, symphonie cantate á grand orchestre avec solos et chœurs*, París, Brandus, 1862; un vol. grueso en 4.°—Como se vé por la originalidad de los títulos de estas obras, Kastner había mostrando en sus últimas producciones una tendencia marcada hácia lo maravilloso, fantástico y extraordinario, á lo que su genio profundo y pensador le conducía sin duda, no obstan-

te su extenso saber y la vasta y curiosa erudición de que se hallan adornados todos sus trabajos.—Escritor fácil y elegante, músico profundo, y hombre dotado de un raro talento de investigación, sus obras llevan el sello del genio y son un manantial fecundo de instrucción para el artista, el aficionado y las personas amantes del estudio, que hallarán en ellas datos curiosísimos, tanto respecto á la parte histórica del arte, como á la didáctica y á la literatura de la música en general. Este artista eminente, que había llegado á alcanzar una alta posición en su país, y toda clase de honores y distinciones, ha dejado de existir hace muy poco, causando un inmenso vacío en el dominio de las letras y de las artes.—Georges Kastner ha dejado además un considerable número de composiciones vocales é instrumentales, que sería prolijo enumerar aquí, y de las cuales muchas se han publicado y otras han quedado inéditas.

Katakeleusinos.—Nombre de una de las partes principales de un trozo ó pieza de música ejecutada en los concursos musicales de los griegos.

Kehraus.—Banza antigua, de invención alemana, con la que se terminaban en este país en otro tiempo los bailes.

Keman.—Nombre de un violín turco, que contiene solo tres cuerdas.

Kerrena.—Trompeta indiana, que, según Bonnet, tiene un tubo de quince pies de largo; otros aseguran que solo tiene cuatro pies de largo, y un sonido muy fuerte y penetrante.

Kreutzer (RODOLFO).—Célebre violinista y compositor, nacido en Versalles el 16 de Noviembre de 1766.—Desde la edad de cinco años mostró las mas felices disposiciones para la música, particularmente en el violín, cuyo instrumento le fué enseñado por el violinista alemán Stamitz.—Sus adelantos fueron tan extraordinarios, que á los trece años se había dado á conocer ventajosamente como virtuoso y como compositor.—A los veinte era ya contado como uno de los violinistas mas hábiles, y sus obras habían llegado á adquirir cierta fama y renombre.—En 1790 entró de primer violín en el teatro Italiano de París, y puso la música al drama histórico en tres

actos titulado *Jeanne d'Arc*, que fué ejecutado con gran éxito aquel mismo año.—Al año siguiente dió al mismo teatro su ópera *Paul et Virginie*, y tras esta *Lodwiska*, que fué acogida con gran entusiasmo en el teatro de la ópera cómica.—Para la producción de estas obras, Kreutzer no había seguido sino los instintos de su organización, pues sus conocimientos sobre el arte de componer eran todavía muy escasos.—Su manera de formar el plan de sus óperas consistía en marchar á grandes pasos por su habitación, caçando y acompañándose con el violín.—De este modo escribió en 1792 *Charlotte et Werther*, en un acto, para el teatro Italiano; *le Franc Breton* para el mismo teatro; *le Deserteur de la montagne de Hamn*, para el teatro Italiano; *le Congrès de Lille* para el teatro Feideau, y algunas otras obras de menos importancia.—En 1796 Kreutzer entró de profesor de violín en el Conservatorio de París, y en 1801, fué nombrado violín solo de la Ópera en remplazo del célebre Rode.—Kreutzer se ha distinguido mas que como compositor, como violinista de un gran talento y de un mecanismo extraordinario, que vencía y dominaba con gran facilidad todo género de dificultades. Su ejecución era precisa y exacta en los rasgos rápidos y complicados, y llena de dulzura y expresión en los andantes, y *cantabiles*. Sus obras para violín, llenas de una gran variedad y originalidad de ideas, son un rico plantel de magníficas piezas para dicho instrumento, entre las que resaltan sus grandes conciertos, sus cuartetos, sus trios, y sobre todo sus estudios y caprichos para violín solo, adoptados para la enseñanza por todos los buenos profesores.—Kreutzer murió en Génova el 6 de Junio de 1831.

Kussler.—Instrumento turco, compuesto de cinco cuerdas tendidas sobre una piel, que cubre una especie de plato.

Kyrie.—Esta palabra griega significa señor, y por ella principian las misas en música.—El *Kyrie* es una composición que sirve como de introducción á la misa, y por lo tanto, debe estar revestida de ciertas formas solemnes, que á mas de la variedad y el buen efecto, presenten el carácter y el estilo propio de la Iglesia.

L.

LAR

La.—Nombre de la sesta nota de nuestra escala musical.—Esta nota, tomada en la octava media del sistema general de los sonidos, sirve de punto de partida para templar todos los instrumentos sin escepcion.—Aunque todos los diapasones son templados por esta nota *la*, no por esto dan todos este sonido exactamente; hay siempre una ligera divergencia, debida á los lugares ó á las orquestas; pero esta diferencia nunca escede de un cuarto de tono lo mas.

Lacrimoso.—Esta palabra, que generalmente se aplica á la música religiosa, vá siempre precedida de *adagio* ó *largo*, indicando que el movimiento que expresan estas palabras ha de ser de un carácter triste y melancólico.

Lamentabile, lamentable.—Indica un carácter que espresa el dolor y la tristeza.

Lamentaciones de Jeremías.—Elegías que se cantan en la Semana Santa, tres el miércoles santo, tres el jueves y otras tres el viernes.—En Italia particularmente, estos cantos se ejecutan en canto llano, con acompañamiento de viola, de violoncello y piano, ó bien en música figurada á una ó mas voces, ó con coro.

Landler.—Especie de wals en uso en Austria y en algunos lugares de Alemania; su movimiento es moderado, y la medida de dos por cuatro.

Languendo.—Esta palabra italiana indica que la intensidad de los sonidos ha de irse debilitando por grados, dándoles al mismo tiempo una espresion dulce y tierna.

Languente.—V. *Languendo*.

Lapa.—Nombre turco de unos tubos de cobre de ocho ó nueve piés de largo, terminados como nuestras trompetas, y destinados á la música de aquel pueblo.

Largo.—Esta palabra indica el movimiento mas pausado de cuantos se usan en la música: su carácter es grave y elevado.

LAU

Larghetto.—Es diminutivo de *largo*, é indica un movimiento menos lento que el *largo*, y de un carácter menos severo y mas pausado que el *andante*.

Lassus (ORLANDO Ó ROLANDO DE).—Célebre compositor belga del siglo XVI.—Nació en Mons el año 1520, y fué uno de los compositores que mas fama alcanzaron en su época, y uno de los que mas contribuyeron á crear la famosa escuela flamenca de contrapunto del siglo XVI.—Se han suscitado dudas sobre el país de su nacimiento, habiendo sido considerado por algunos escritores como músico español; pero segun consta de un manuscrito original de los *Anales de Hainaut*, por Vinchant, nació en el punto que hemos indicado, segun se deduce del citado manuscrito, que dice así: «El año 1520 nació en la villa de Mons, Orlando, llamado de Lassus: fué en su tiempo el principe y el phenix de los músicos, de donde viene aquel verso

Hic ille Orlandus Lassus qui recreat orbem.

Las obras de Lassus se reducen á un gran número de misas, magnificat, salmos, lamentaciones, motetes, madrigales y canciones latinas, francesas y alemanas, impregnadas del sabor y del carácter propio de la época en que vivió.—Sus composiciones presentan ese conjunto sencillo, falto de espresion y de elegancia, que se nota en los contrapuntistas de los siglos XVI y XVII.

Laud.—Instrumento antiguo que parece haber dado origen á casi todos los instrumentos de cuerda.—Su forma, la disposicion de sus cuerdas, y su antigüedad, que se remonta á una época remotísima, en la que se pierde su origen en la noche de los tiempos, dan lugar á suponer que este instrumento, sumiso á las diversas variaciones de las épocas, del gusto y de la moda, ha sido modificado de diferentes maneras, dando lugar á la guitarra, al violin, á la viola, al clave y á otros instrumentos que lo hicieron caer en desuso.

Este instrumento estaba montado de venticuatro cuerdas sobre una caja redondeada por su parte inferior en forma de tortuga.—Las venticuatro cuerdas estaban divididas en trece grupos sobre un mango encorvado por su estremidad superior. El laud estuvo muy á la moda durante los siglos XVI y XVII, y su uso prevaleció hasta que la guitarra, el violín y el arpa hicieron olvidarlo enteramente.

Ledesma (MARIANO RODRIGUEZ DE).—Cantante y compositor español, nacido en Zaragoza el 14 de Diciembre de 1779.—Fué niño de coro en la catedral de dicha villa, en donde hizo todos sus estudios musicales, permaneciendo en su pueblo natal hasta el año 1804, en que se trasladó á Madrid y entró como primer tenor en el teatro de *Los Caños del Peral*.—Dos años después fué nombrado tenor de la real capilla.—Los acontecimientos políticos de 1810 le hicieron emigrar á Inglaterra, en donde tuvo el honor de ser nombrado maestro de canto de la princesa Carlota, hija del príncipe de Galles.—Vuelto á Madrid en 1815, recibió el nombramiento de primer tenor de la Capilla Real, y después el de maestro de capilla supernumerario, habiendo obtenido la plaza en propiedad el año 1836.—Ledesma fué un gran profesor de canto, al par que un compositor de cualidades muy distinguidas.—Sus principales obras de música religiosa consisten en *tres misas solemnes*, un *oficio de difuntos*, los *matines de la Epifanía*, *lamentaciones* para Semana Santa, la *Nona de la Asension*, y un *Stabat Mater*.—En el segundo volumen de la *Lira Sacro-Hispana* se hallan cinco motetes á cuatro voces y orquesta de este compositor.—Ledesma publicó también una serie de ejercicios de vocalización, precedida de una instrucción teórica sobre el arte del canto.—En Alemania se conoce bajo el nombre de Ledesma: 1.º, un bolero para piano y flauta, *le Trouvador*, Leipzig, Breitkopf et Härtel; 2.º, divertimento marcial, id. id.; 3.º, *Zapateado*, danza española para piano y flauta, id. id.; 4.º, seis walses para piano solo, id.; 5.º, tres arietes para voz de bajo con acompañamiento de piano, id.; 6.º, seis canciones con letra española y alemana, Berlin, Schlesinger.

Ledesma (NICOLÁS).—Compositor español, nacido el 9 de Julio de 1791 en Grisel, en el reino de Aragón.—Fué niño de coro en la

iglesia de su pueblo, y allí aprendió el solfeo y el canto, habiendo tenido por maestros de composición á los maestros de capilla de dicha iglesia D. Francisco Gisbert y D. José Angel Martincheque.—Muy joven se trasladó Ledesma á Zaragoza, en donde recibió lecciones de órgano de D. Ramon Ferranac.—A la edad de diez y seis años obtuvo por oposición la plaza de organista y maestro de capilla de la colegiata de Borja.—En 1809 permutó esta posición por otra igual en Tafalla, y en 1830 fué llamado á Bilbao en calidad de maestro de capilla, cuya plaza ocupa en la actualidad.—Sus principales composiciones religiosas, son: *ocho misas solemnes*, con orquesta, *varios salmos*, *muchos motetes*, *villancicos*, *lamentaciones*, un *Miserere* y un *Stabat Mater* á tres voces, con acompañamiento de cuarteto de cuerda, obra de gran mérito, publicada en la *Lira Sacro-Hispana*.—Ledesma ha escrito además una multitud de obras para órgano, entre ellas gran número de sonatas, publicadas en Madrid, calcografía de B. Eslava; ofertorios, una elevación y versículos, insertados por D. Hilarión Eslava en su célebre obra, titulada *Museo orgánico español*. También ha publicado doce estudios para piano de gran mérito, los que se hallan adoptados para la enseñanza de este instrumento en el Conservatorio de Madrid.—Este artista es considerado hoy como uno de los que mejor conservan las buenas doctrinas y tradiciones del arte, tanto en sus composiciones como en la pureza de su escuela de piano, y sus obras son tenidas en mucha estima entre los artistas é inteligentes.

Legando.—Palabra italiana, que indica ligar los sonidos, ya sea con la voz ó con un instrumento.—El ligado de la voz se obtiene produciendo los sonidos en una sola inflexión de esta.

En los instrumentos de arco se ligan conduciendo siempre el arco en una misma dirección, ó sea dentro de una sola arcada. En los de viento sosteniendo la emisión del aire de un modo suave y sin interrupción. En los de teclado, el ligado de los sonidos no es tan perceptible como en los demás instrumentos; sin embargo, se obtiene también de un modo justo y preciso por medio de la uniformidad é igualdad de los movimientos de los dedos.

Legato ó ligado.—V. *Legando*.

Leggero.—De un carácter opuesto á la gravedad.

Leggieramente.—Este adverbio italiano indica que se ha de tocar ó cantar con soltura y delicadeza.

Lenguaje musical.—La música, considerada en un sentido abstracto, es un verdadero lenguaje. Ella nos conmueve por sus acentos, y por medio de sus diferentes efectos y de sus combinaciones infinitas, nos traduce, con el auxilio de la voz ó de los instrumentos, la mayor parte de las penas, de los sentimientos y de las imágenes que la palabra nos expresa con sus articulaciones.—A veces la música nos hace percibir con mas fuerza y energía sentimientos que aquella no sería capaz de expresar.

El lenguaje musical posee todos los elementos y todos los accesorios que constituyen ó forman una especie de idioma. Las palabras, los sonidos, la gramática musical, la sintaxis musical, la poesía de este arte, su teoría, su filosofía, su literatura, su historia, tienen cada cual una representación genuina en esta ciencia apenas conocida.

Los sonidos son las palabras que la música emplea en su lenguaje; el estudio de su entonación y de los signos que se emplean para representarlos, constituye la enseñanza elemental del arte, ó sea la gramática musical.

La *sintaxis* musical representa exactamente la sintaxis de las lenguas, propiamente dichas; ella enseña á disponer de un modo conveniente los signos musicales, con el objeto de formar los períodos y las frases. Se puede considerar dividida en dos partes, que constituyen la *ortografía* del arte; la una es la manera de escribir la *melodía*, y la otra el modo de escribir la *armonía*.

La *literatura* musical comprende también dos partes especiales, que son: la literatura general, que hace referencia á la estética del arte; al buen gusto, al estilo, al examen de las reglas y de las obras, al valor real de estas, y á otra multitud de detalles, que constituyen una teoría aparte del arte; y la literatura particular, que comprende la didáctica, ó sea la enseñanza de los diversos ramos del arte y de los diferentes modos de escribir cada género de música, constituyendo esto lo que se llama el arte de componer.

La filosofía de la música consiste en in-

vestigar la razón y las causas de las relaciones de los sonidos por medio de nuestros razonamientos y del cálculo, fundado en el análisis científico del arte.

Por último, la música y la armonía tienen su historia particular, en la que las innovaciones, las vicisitudes, los cambios, los atrasos y los adelantos de este arte, son consignados del modo más claro y preciso.

Hace algunos años apareció en París una obra, con el título de *Gramática musical, basada sobre los principios de la gramática francesa*, por madame Layne. En esta obra, las letras eran consideradas como sonidos; el alfabeto se consideraba la escala; los artículos son representados por las tres llaves *fa, do sol*. Madame Layne llama nombres sustantivos á las notas; adjetivos superlativos, los sostenidos; adjetivos diminutivos, los bemoles; y adjetivos comparativos, á los becuadros. Los compases son representados por los verbos; los compases de cuatro tiempos, son los verbos activos; los de tres tiempos, los pasivos; los de dos tiempos, los neutros, y así de los demás.

Por medio de un procedimiento particular, M. Sudre parece ha encontrado en estos últimos años el medio de transmitir los pensamientos y las palabras, valiéndose de las siete notas de la escala *do, re, mi, fa, sol, la, si*; por este procedimiento, parece que M. Sudre puede hacer que un árabe entienda á un chino, un ruso á un inglés, etc., formando de este modo un verdadero lenguaje universal.

Lento.—Esta palabra indica que el movimiento de la música ha de ser pausado, a manera del *largo*, pero de un carácter severo.

Leta (ANICETO DE).—Estudiante de música en la universidad de Salamanca, en la segunda mitad del siglo XVIII, y autor de un escrito que lleva por título, *Carta laudatoria á D. Vicente Adán, en acción de gracias por la publicación de su obra intitulada Documentos para instruccion de músicos*; Madrid, 1786, en 8.º de 80 páginas.

Letra—Con esta palabra se designa ordinariamente las palabras de una canción, copla, etc.

Libreto.—Dáse este nombre á una obra dramática destinada á ser puesta en música.

Licencias.—Las que se toma un compo-

sitor, cuando con el objeto de dar mas variedad á su obra, ó con la idea de presentar efectos raros y desconocidos, infringe ciertas reglas del arte.—Los perfeccionamientos que ha sufrido este, sus adelantos y la sancion del oido, han hecho que hoy día se usen ciertos procedimientos, que en otro tiempo fueron licencias intolerables: tales son la disonancia sin preparar, la quinta aumentada, las quintas seguidas, y otras, que forman hoy la base primordial de la variedad de nuestra armonia.

Lichara = Instrumento único de una tribu de cafres.

Lidio. = Uno de los modos de la música de los griegos, el cual parece fué inventado por Amphion.—El nombre de lidio le fué dado de la provincia de Lidia, del Asia Menor, en donde parece fué inventado.

Lidon (josef). = Este distinguido compositor-organista, citado con encómio por varios escritores músicos de España, nació á mediados del siglo XVIII. Despues de hacer serios estudios como organista, y haber obtenido una plaza de este ramo en la Real Capilla, fué nombrado maestro de la misma el año de 1785.

Las obras de este reputado maestro existen en el archivo de la Real Capilla, y son las siguientes: 4 misas; un juego de visperas, otro de completas; 2 salmos propios, y un himno del Sagrado Corazon de Jesús; 52 lamentaciones; 2 misereres; 3 himnos: un oficio de difuntos; 3 Te-Deums; 5 sequencias; de ellas dos del Corpus y una de Resurreccion; 2 salves y letanias; una letania de los santos; un pangelingua, y un villancico de inocentes. Compuso además muchas obras para órgano, entre ellas 6 fugas sobre temas de himnos. También es autor de 2 tratados, uno de fuga y otro de modulacion. Don Pedro Arana, maestro de capilla de la catedral de Cuenca, y uno de los compositores mas sábios de aquel tiempo, hace mencion en su *Tratado de contrapunto y composicion* de la obra de Lidon, llamándola precioso manuscrito de modulaciones. Entre los muchos discipulos que tuvo, uno de los mas notables fué el padre maestro fray Pedro Carrera y Lanchares, organista del Cármen Calzado de esta corte, el cual, al publicar en 1792 su salmódia ó juego de versos, manifestó la gloria que le cabia en deber su instruccion á tan célebre maestro.

La larga vida que disfrutó, su continuo estudio, el mérito de sus obras y los numerosos discipulos, le alcanzaron una grande y sólida reputacion como organista, como maestro de enseñanza, y como compositor.

Habiendo hecho grandes servicios al arte y á la Real Capilla, falleció en esta corte el año de 1826.

Ligadura = La ligadura ó enlace tiene lugar en la armonia, siempre que en el pase de un acorde á otro queda uno ó más sonidos sin moverse.

Todos aquellos acordes que tienen sonidos comunes ú homogéneos, pueden sucederse con ligadura ó enlace; esta permanencia de un sonido en un grado, mientras otros suben ó bajan, constituye una de las bellezas de la armonia.—La ligadura tiene tambien lugar cuando se efectúa la preparacion de una disonancia, en cuyo caso el sonido disonante pasa al siguiente acorde, manteniéndose en un mismo grado.

Antiguamente se llamaba tambien ligadura, á los intervalos retardados.

Ligadura. = Llámase tambien ligadura, cuando dos notas de un mismo nombre y sonido se hallan unidas por medio de una linea curva, en cuyo caso no se pronuncia la segunda, sino que prolongándose la primera se une á esta el valor de aquella.

Ligado. = V. Legando.

Ligado-picado. = Este efecto ó matriz se indica con unos puntitos encima de las notas y sobre ellos una ligadura. La ejecucion de esta articulacion consiste en dar á los sonidos una inflexion delicada, separándolos de modo que no salgan ni cortados ni ligados.

Línea. = El pentágrama sobre el cual se escribe la música está compuesto de cinco lineas, habiendo además otras lineas adicionales, que suponen ó indican una prolongacion de este mismo pentágrama.—En estas lineas, y en los espacios que las separan, se escriben tambien las notas ó signos que representan á los sonidos.—El número de las lineas del pentágrama ha variado segun las diversas épocas, así como la disposicion de los signos ó notas, que en otro tiempo se colocaban sobre las lineas solamente.

Línea divisoria. = Se llama así á la linea vertical que separa los compases entre sí.

Linon-asma. = Cancion fúnebre de los egipcios, cantada en honor de *Naméros*, uno

de sus reyes, muerto en la flor de su vida. — **Lichtenthal** (PEDRO).—Doctor en medicina, compositor y escritor de música, nacido en Presburgo, en Hungría, el año 1780.—Vivió algunos años en Viena, en donde siguió la carrera de la medicina, y en 1810 se trasladó á Milan, en cuya capital fijó su residencia, hasta su muerte, acaecida el año 1853. Fué poco favorecido por la fortuna, y vivió toda su vida en una posición modesta dedicado á su profesión, y principalmente al cultivo de la música, en cuyo arte había hechos serios estudios.—Sus primeras producciones fueron composiciones de música instrumental, habiendo publicado cuartetos para cuerda, tríos para piano, violín y alto, variaciones para piano solo, y marchas para piano á cuatro manos.—Lichtenthal compuso también la música de un bailable titulado *Il Conte de Esser*, que fué representado con gran éxito en el teatro de la Scala de Milan el año 1818.—Pero ha sido por sus notables escritos sobre los diversos ramos del arte por lo que Lichtenthal ocupa un honor puesto en la historia del arte. Su primera obra de este género fué un pequeño tratado de armonía y de acompañamiento para uso de las damas, titulado *Harmonik für Damen, oder Kurze Anweisung die Regeln des Generalbasses auf eine leichtfassliche Art zu erlernens* (Armonía para las damas, ó corta instrucción para aprender por un método fácil las reglas del bajo continuo); Viena, Hofmeister, 1806, 24 páginas en folio.—Este opúsculo fué seguido de un tratado sobre la influencia de la música en las enfermedades, publicado en alemán, y traducido al italiano con el título de *Trattato dell' influenza della musica sul corpo umano e del suo uso in certe malattie*.—A esta obra siguieron un pequeño tratado de composición, publicado en alemán, y una noticia biográfica sobre la vida de Mozart, publicada con el título de *Cenni biografici intorno al celebre maestro W. A. Mozart, estratti da datti autentici*.—La obra mas importante de Lichtenthal es sin duda la que publicó en Milan el año 1826 con el título de *Dizionario e Bibliografia della musica*, cuatro volúmenes en 8.º.—Los dos primeros volúmenes contienen el Diccionario técnico é histórico del arte, y es un trabajo concienzudo y de gran mérito, que revela una gran erudición en su autor. Los otros dos tomos

contienen la parte bibliográfica de la música.—La última obra de Lichtenthal fué un tratado de la belleza del arte, publicado en Milan en 1831, con el título de *Estética ossia dottrina del bello e delle belle arti*; en 8.º de 435 páginas.

Lira.—Instrumento de música de una gran antigüedad, y cuyo origen ó invención se atribuye á diferentes personajes. En el sentido mitológico, Mercurio fué el inventor de la lira.—Segun otros autores, Orfeo, Anflon, Apolo, han sido á su vez inventores de este instrumento.—Otros han dicho que Hércules, notando en una concha de tortuga disecada por el sol varios ligamentos que producían resonancia, concibió el sustituirlos con cuerdas de intestinos de animales, dando con esto origen á los instrumentos de cuerda.

De todas estas aserciones, lo que se sabe de cierto es que la lira es un instrumento muy antiguo, y que las diversas variaciones que ha sufrido por el aumento ó disminución del número de sus cuerdas, han sido la causa de que se le haya aplicado el nombre de cada uno de aquellos que le agregaron una cuerda mas.—La primitiva lira parece que no tenía mas que tres cuerdas; la adición de una cuarta cuerda formó el tetracordio completo de los griegos.—Después le fueron agregadas otras varias cuerdas, hasta el número de siete, formando el eptacordio ó lira llamada de Terpandro. El eptacordio fué la lira que estuvo mas en uso, y la mas célebre de todas. Simonides le agregó una cuerda mas para completar la octava, y mas tarde Timoteo de Mileto aumentó el número de las cuerdas hasta doce.

La lira se tocaba de tres maneras: ó pulsándola con los dedos, ó con el *plectrum*, ó con este y los dedos á la vez.—Una mano tocaba con el *plectrum*, que era una especie de varilla de marfil ó de madera muy pulimentada, mientras la otra tocaba con los dedos.

Este instrumento se vé representado en los monumentos antiguos, bajo una forma triangular, variando el número de sus cuerdas desde tres hasta veinte.—La lira de veinte cuerdas parece estaba reservada á las fiestas de los dioses y de los héroes.

La lira, así como el *laud*, han sido relegados al olvido después que el violín, la guitarra, el arpa, y otros instrumentos los han hecho desaparecer de la práctica del arte

musical, dejándolos para figurar únicamente en las composiciones de los poetas.

Lira armónica, timbre ó campanólogo.—Con estos nombres se conoce un instrumento de percusión de reciente invención y que se usa mucho en las músicas militares. Su extensión es de una ó dos octavas escasas, según su precio, y las barras de acero ó campanitas de que se compone, se hieren con un pequeño martillo, produciendo un efecto argentino al par que brillante.

Lira alemana.—Este instrumento, del cual se hace hoy muy poco uso, consiste en una caja de forma oblonga, que tiene por su parte inferior algun parecido con la de la viola de amor. En el interior de esta caja hay cuatro cuerdas, que se hacen vibrar por medio de una rueda frotada con pez. Estas cuerdas producen los sonidos por medio de un pequeño teclado colocado en una de las paredes laterales de la caja, y el cual se toca con los dedos de la mano izquierda, mientras con la derecha se dá vuelta á un manubrio que hace girar la rueda sobre las cuerdas.

Lírico.—En la antigüedad se daba este nombre á toda poesía compuesta para ser cantada con acompañamiento de lira.—La poesía lírica, según esto, difería de la poesía dramática ó teatral, que era acompañada de flautas y de otros instrumentos de viento.—El epíteto lírico se aplica hoy á todas las poesías compuestas para ser puestas en música, y así, las poesías que componen una ópera, como las de una romanza ó canción, ó cualquiera otra pieza, se designan bajo este nombre, aplicándose particularmente á la ópera, por su constitución dramática, el nombre de *drama lírico*.

Liro-guitarra.—Instrumento inventado en París á principios de este siglo. Su forma es como la de una lira, con un mango igual al de la guitarra de seis cuerdas. En un principio este instrumento tuvo mucha aceptación por su forma graciosa y elegante; pero no se tardó mucho en abandonarlo, prefiriendo la guitarra, como instrumento mas cómodo y de armonía mas llena y agradable.

Liszt (FRANCISCO ó FRANZ).—Pianista extraordinario, nacido en Rœding, pueblo de la Hungría, el 22 de Octubre de 1811.—Desde la edad de seis años mostró Liszt sus excelentes disposiciones para la música, escuchando

por primera vez á su padre ejecutar al piano un concierto de Ries, cuyo tema fué repetido aquella misma noche por el que estaba predestinado á ser uno de los artistas mas eminentes de su época.—Las tendencias de su espíritu melancólico comenzaron á manifestarse algo mas tarde por la afición decidida que mostró á la lectura del *René* de Chateaubriand, cuyo libro no se apartó de su lado por espacio de mas de seis meses, viéndosele con frecuencia derramar lágrimas mientras leía la obra del inmortal autor del *Genio del Cristianismo*.—A la edad de nueve años se hizo oír por primera vez en público en Odenbourg, ejecutando al piano el concierto en *mi bemol* de Ries y una fantasía improvisada, que excitó el más vivo entusiasmo en el auditorio.

Poco tiempo despues comenzó Liszt sus viajes en compañía de su padre, músico hábil y entendido, y se trasladó á Presburgo, en donde halló protección en los condes Andeu y Zopary, que se reunieron para asegurar al jóven pianista una pensión de 600 florines con que pudiese completar su educación.—De Presburgo marchó á Viena, en donde tuvo por maestro de piano á Czerny, el cual le hizo estudiar la música de Beethoven y de Hummel. Cuéntase á este propósito, que hallándose un día Liszt en casa del editor de música que acababa de publicar el concierto en *si menor* de Hummel, lo tocó á primera vista, con gran admiración de cuantos se hallaban á su lado. Esta aventura hizo ruido y dió que hablar del jóven Liszt en todos los salones de Viena, haciéndose general el deseo de oír y conocer al jóven virtuoso.—El precio convenido entre el padre de Liszt y Czerny por las lecciones de su hijo, fué de trescientos florines: llegado el caso de tener que satisfacerlos, Czerny no quiso admitirlos, diciendo que el éxito de su discípulo le indemnizaba bastante del trabajo, y era para él la mayor recompensa. Mientras tomaba lecciones de piano de Czerny aprendía tambien la composición con el viejo Salieri.—Concluidos estos estudios, Liszt dió su primer concierto en Viena, y los artistas mas célebres que á él asistieron auguraron desde luego al artista una gloriosa carrera.

En 1825 se trasladó Liszt á Paris, en donde dió varios conciertos en el teatro de la Opera, causando indecible entusiasmo por la preco

ciudad de su talento.—Su fama se extendió bien pronto, y el *Petit Liszt*, por cuyo nombre era conocido en París, llegó á ser la delicia y el encanto de todos los salones aristocráticos.—No obstante sus grandes triunfos, Liszt continuaba sus estudios de piano bajo la direccion de su padre, el cual le hacia tocar diariamente doce fugas de Bach, obligándole á que las trasportase en todos los tonos, á cuyo excesivo y obstinado trabajo debe Liszt sin duda esa prodigiosa habilidad en ejecutar de repente toda clase de música, sea cual fuere su dificultad.—Después de un viaje á Londres, en donde su talento de pianista fué generalmente aclamado lo mismo que en París, volvió á esta última capital y se dedicó á la composicion, escribiendo varias sonatas, fantasías y variaciones, y tambien una ópera, titulada *Don Sanche ou le Chateau de l'Amour*, que fué ejecutada en la Academia real de Música el 17 de Octubre de 1825. Después viajó por las primeras ciudades de Francia, dando conciertos y alcanzando por todas partes los mayores aplausos y ovaciones. En 1837, Liszt se alejó de París y marchó á Milán, en cuyo punto permaneció largo tiempo, excitando en Italia la misma admiracion que habia causado en Francia é Inglaterra.—En 1839 se trasladó á Viena, en donde su gran talento de pianista produjo la mas viva impresion, y de allí se dirigió á Londres, pasando por Praga, Dresde y Leipzig, en cuyos puntos obtuvo igualmente los mayores triunfos, debidos á su asombrosa ejecucion y á esa expresion *sui generis* que este artista ha sabido dar á la música ejecutada en el piano.—En 1841 hizo un viaje á Dinamarca, y á su vuelta se hizo oír en Hamburgo, Leipzig, Francfort, Coblenza y Colonia, y después en Bruselas y en Lieja, en donde sus conciertos causaron gran sensacion y entusiasmo. Su fama se habia ya hecho europea, y habiendo regresado á París en 1842, emprendió al poco tiempo nuevos viajes, dirigiéndose á Rusia, en cuyo país su nombre era ya tan popular y conocido, que á su llegada á San Petersburgo fué tal el entusiasmo y los deseos del público por oírle, que el importe del primer concierto que dió en aquella capital se elevó á la fabulosa suma de 50.000 francos.—De vuelta de Rusia, pasó por Berlin, Dresde y otras villas del Norte de Alemania, deteniéndose en Weimar, en donde el gran duque lo

nombró su primer maestro de capilla.—En 1844 se dirigió hácia España, y dió conciertos en Madrid, Cádiz, Sevilla y Barcelona, causando la misma admiracion que en las principales villas y ciudades de Europa en que se habia hecho oír antes.—De España volvió á Alemania para asistir á la inauguracion de la estatua de Beethoven en Bonn, en cuyas fiestas tomó mucha parte Liszt, siendo el principal promovedor de aquellas solemnidades musicales, y escribiendo una gran cantata, que fué ejecutada el día que se descubrió la estatua.

Concluidas estas fiestas, Liszt se trasladó á Weimar, en donde se dedicó al desempeño de sus funciones de maestro de capilla, reorganizando la capilla del gran-duque, é introduciendo grandes mejoras en el personal de la orquesta y en la ejecucion de las obras musicales, así como en el teatro de la ópera, el cual bajo su direccion é influencia sufrió grandes trasformaciones.

En este teatro fué en donde comenzaron á oírse por primera vez las óperas de Riccardo Wagner, llamado el *músico del porvenir*, y de quien Liszt se constituyó en apolo-gista y defensor, habiendo escrito un libro sobre las dos óperas *Lohengrin* y *Tannhauser* de este compositor.—Liszt, aunque partidario de la música de Wagner, no desconoce en su obra la importancia ni el mérito de la buena música clásica; pero su génio, inclinado á lo nuevo y maravilloso, le ha hecho emitir una multitud de apreciaciones encantadas á hacer ver la necesidad de una revolucion que debe operarse en el arte, para que este entre en una nueva senda desconocida hasta hoy, agotados como se hallan los medios de darle mayor novedad.—Liszt es un músico profundo y pensador, al par que un eminente pianista, compositor distinguido y escritor lleno de ideas filosóficas y de pensamientos sublimes y elevados.—Su carácter y su organizacion mistica é inclinada á la melancolía, se manifiesta desde luego en sus composiciones para piano sólo, como son las tituladas *Années de pelerinage*, y sus *Rapsodias Hungaras*, en las que dominan la expresion soñolienta de un alma que se entrega á la contemplacion profunda de ciertas ideas, ó sea á lo que los franceses llaman *reverie*.—Sus composiciones, por lo general, carecen del atractivo del diseño melódico, particularmen-

te las de orquesta, en las que se nota que el compositor vá en busca de algo nuevo y extraordinario, no presentando sino un tejido de complicaciones y de rasgos intrincados, en los que la inopinada armonía absorbe por completo la atención del oído, no dando lugar á que el ánimo se extasie con el canto bello y seductor.—Tales son sus poemas sinfónicos, titulados: *Lo que se oye en la montaña*, *El Tasso*, *Los Preludios*, *Orpheo*, *Prometheo*, *Mazepa*, *Testhetenge*, *Hungria*, *la Divina comedia de Dante*, y otros, que son verdaderas composiciones enigmáticas, en donde los efectos sorprendentes é inusitados de la orquesta, demuestran que el compositor se propone un objeto que el oyente no puede comprender, á no ser que acompañase un libreto á cada una de estas obras instrumentales.—Las obras de Liszt para piano están todas impregnadas de cierto sentimiento de profundidad y grandeza, que las hace dignas del mucho aprecio y estima que gozan hoy entre los aficionados é inteligentes.—Las principales son sus estudios de ejecución trascendental, sus grandes estudios de concierto, sus estudios de Paganini, transcritos al piano, sus sonetos, baladas, marchas, fantasías, polonesas, caprichos, etc.; varios arreglos para piano sólo, hechos de la sinfonia pastoral de Beethoven, de la sinfonia fantástica de *Herold* de Berlioz, de las overturas de *Oberon* y de *Freischutz* de Weber y de la de *Guillermo Tell* de Rossini.—Liszt ha compuesto tambien un gran número de obras de música religiosa, como misas, motetes y algunos oratorios de un gran mérito.—Como escritor de música, ha publicado varias obras que revelan sus grandes y estensos conocimientos en la estética y literatura del arte. Este distinguido artista, obedeciendo sin duda á los instintos de su alma, ha abandonado hace poco el estado seglar y ha entrado en la comunión de los ministros de la iglesia, ocupando una alta posición al lado de su Santidad, y siendo hoy una de las lumbreras y una de las primeras eminencias de la Europa literaria y musical.

Literes (ANTONIO).—Músico español que vivía hácia mediados del siglo XVIII, habiendo sido nombrado organista segundo de la Real Capilla el año 1756.—Fué un organista distinguido, y sus composiciones, que gozan de mucha estima, son citadas en el *Teatro Crítico Universal* de Feijoo como modelos del

género religioso.—El archivo de la Capilla Real de Madrid contiene cuatro misas con orquesta, 14 salmos, 8 *Magnificat*, 10 himnos y un *miserere* de Literes.

Llave.—Dáse este nombre á un pequeño instrumento de hierro y madera, ó de hierro solo, cuyas formas varían, asemejándose á una T ó á una J, y conteniendo en su estremidad un agujero cuadrado, que se adapta á la cabeza de las clavijas del piano y del arpa para templar las cuerdas de estos instrumentos. Estas dos clases de llaves se distinguen con los nombres de *llave forma de T* y *llave curva*.

Llaves.—Pequeñas piezas de metal, dispuestas en forma de válvulas, que se adaptan á los agujeros de ciertos instrumentos de viento, como el clarinete, la flauta, el fagot y otros, en aquellos lugares ó sitios del tubo del instrumento en donde los dedos no alcanzan á tapar y destapar los agujeros.

Llaves.—Dáse tambien este nombre, aunque impropriamente, á las tres claves principales de la música *do*, *sol* y *fa*.

Lobo (ALFONSO).—Compositor portugués, nacido hácia el año 1555; fué maestro de capilla en Lisboa, y despues pasó á ocupar este mismo puesto el año 1601 en la santa iglesia primada de Toledo, donde pasó el resto de su vida.—El poeta Lope de Vega hace elogios de Lobo, considerándole como uno de los mas grandes artistas de su época.—En la *Lira Sacro-Hispana* se ha publicado un *Magnificat* á ocho voces de este compositor.—En la biblioteca del Escorial, en el archivo de la Real Capilla de Madrid, y en muchas iglesias de España, se hallan diversas misas y composiciones religiosas de Alfonso Lobo.

Lobo (DUARTE).—Compositor portugués y maestro de capilla en la catedral de Lisboa en el año 1600.—Es conocido por su gran número de obras de música religiosa, como misas, salmos, *Magnificat*, oficio de difuntos, villancicos, etc., que son tenidas en mucha estima por sus compatriotas. Tuvo por maestro de composición á Mendez de Evora, y gozó en su época de una gran reputación.

Loco.—Esta palabra, colocada despues de un pasaje que se ha ejecutado, octava alta, indica que las notas siguientes han de ejecutarse en su lugar, ó sea como están representadas en el papel.

Longa.—Nombre de una nota del antiguo

solfeo, cuyo valor era de cuatro compases.

Lorente (ANDRÉS) = Nació este insigne artista el 15 de Abril de 1624 en la pequeña villa de Anchuelo, cerca de Toledo, é hizo sus estudios en la universidad de Alcalá, habiendo ejercido los cargos de comisario de la Inquisición y prebendado en Alcalá de Henares, y siendo al mismo tiempo organista de la iglesia de Santa Justa en dicha villa.—Fué un músico hábil é instruido, que se conoce habia estudiado á fondo las obras de los grandes maestros italianos del siglo XVI, sobresaliendo tanto en la práctica de su arte como en la teoría de este mismo, como lo demostró en su célebre obra, titulada: *El por qué de la música, en qué se contiene, los cuatro artes de ella, canto llano, canto de órgano, contrapunto y composicion*, Alcalá de Henares, 1672, en folio.—Para conocer el mérito de esta obra, es necesario trasladarse á la época en que apareció, considerar el estado en que el arte se hallaba, y compararla con otras contemporáneas de autores nacionales y extranjeros: entonces se verá el superior talento y las relevantes dotes de que estaba adornado su autor.

Los ejemplares de esta célebre obra son muy raros y se buscan con ahínco por nacionales y extranjeros.

En la misma habla Lorente, lib. II, página 218, de un libro *De órgano* que habia compuesto, y en el que trataba de todos los instrumentos, particularmente del órgano.—Se ignora si este libro ha sido publicado.—Es tambien autor del célebre *Benedictus* de diantos á *faborden*, que tanto se canta en los funerales principales de la corte, y que se fereia fuera composicion del maestro Torres.

Lugubre.—Indica un carácter de tristeza y terror.

Luiz (FRANCISCO).—Religioso portugués, compositor y maestro de capilla en Lisboa, en cuya capital nació á mediados del siglo XVII, y murió el 27 de Setiembre de 1695. Ha dejado en manuscrito un servicio completo á cuatro voces para los domingos de Pasión, de Ramos, y para la Semana Santa y algunos salmos y villancicos á varias voces.

Lulli (JUAN BAUTISTA).—Fundador de la ópera francesa, nacido en Florencia el año 1655.—Un viejo cordelero, que le enseñó á escribir y leer, le dió algunas lecciones de música y le enseñó á tocar la guitarra.—

Contaria apenas 13 años, cuando un rico aficionado, llamado Guise, lo condujo á Paris y lo hizo entrar al servicio de la casa de Montpensier en calidad de marmiton ó ayudante de cocina.—En sus ratos de ocio se entretenia en tocar el violin, y fué tal la facilidad que llegó á adquirir en este instrumento, que despedido de la casa de Montpensier por su genio travieso y alborotador, fué recibido en la banda de violines del rey Luis XIV.—Dedicado al estudio del clave y de la composicion, escribió algunas piezas para violin dedicadas al rey; este quiso oirlas, y quedó tan prendado de la ejecucion de Lulli, que á pesar de que no contaba entonces mas que 19 años de edad, lo nombró en 1652 inspector de la música de Palacio.—En este puesto comenzó á escribir piezas de música para orquesta, como sinfonías y overturas, intercaladas de los aires de danza que se usaban en aquel tiempo, como sarabandas y gigas.—La habilidad que llegó á adquirir Lullien el violin, superó á la de todos los violinistas de su época.—Dedicado con empeño al estudio de la composicion, en 1664 hizo amistad con Moliere, y compuso la música de una comedia, titulada *La Princesse d'Elide*, que fué representada en las fiestas que Luis XIV daba por aquella época en Versalles.

A esta siguió la música de otra comedia del mismo poeta, titulada *L'Amour medecin*, y desde entonces, todas las piezas de música que Moliere colocaba en sus obras eran escritas por Lulli.—Este tomaba parte en todas las fiestas de la corte, y venia á ser como una especie de bufon, que danzaba, tocaba y representaba, dando á veces lugar con sus travesuras á que el rey se indispusiese contra él.—En las comedias de Moliere solia representar algunos papeles cómicos con gran desembarazo y gracia, si bien tomándose licencias que predisponian á los espectadores en contra de los desmanes que solia cometer. Cuéntase que habiéndose indispuesto el rey contra Lulli, á causa de cierta aventura escandalosa, este volvió á la gracia del monarca, desempeñando el papel cómico de *Pourceaugnac* en el *Bourgeois gentilhomme*, en cuyo desempeño, huyendo en la escena de otro personaje que le perseguia, saltó sobre la orquesta é hizo pedazos un clave.—El rey rió mucho de esta farsa, y perdonó al que la habia cometido.—Lulli llegó á gozar

de gran favor en la corte de Luis XIV, y fué muy favorecido por este príncipe, que le dispuso gran número de honores y distinciones.—En 1672 fué autorizado por un decreto para fundar en París una Academia Real de música y un teatro para la Ópera nacional.—Desde esta época data la fama y la gloria de que se halla rodeado el nombre de Lulli en la historia de la música francesa, pues no solamente fué encargado de la administración del nuevo teatro que acababa de fundarse, sino que debido á su actividad, se formaron actores, cantantes y músicos de orquesta que no existían antes; él era á la vez director del teatro, maestro de música y de baile, director de escena y maquinista; su genio activo le permitía, en medio de estas múltiples ocupaciones, componer toda la música de las óperas que se ponían en escena, dirigir los ensayos, y velar incesantemente por el buen éxito del espectáculo.—No obstante haber escrito la primera ópera pasados ya los cuarenta años de edad, llegó á componer hasta diez y nueve óperas, que se mantuvieron con buen éxito en la escena francesa por espacio de mas de un siglo, mereciendo aún todavía hoy algunas de ellas, consideradas bajo cierto punto de vista, la estima y el aprecio de los inteligentes.

Este músico influyó mucho en los progresos de la ópera francesa, y mientras él vivió este espectáculo fué protegido por la corte, y llegó á cierto grado de prosperidad.—Lulli murió en París el 22 de Marzo de 1687, de resultas de un golpe que él mismo se dió en el pié con el bastón, dirigiendo un *Te Deum* de su composición. Fué enterrado en la capilla de Petits-Peres bajo un magnífico mausoleo, en el que se lee el siguiente epitafio:

*Perfida mors, inimica, audax, temeraria et excoorta,
Cruelisque, e caeca probis te absolvimus istis
Non de te querimur tua sint hinc munia magna.
Sed quando per te populi regisque voluptas,*

*Non ante auditis rapuit qui cantibus orbem,
LULLIUS eripitur, querimur modo surda fuisti.*

Lunga pausa.—Cuando en la música instrumental se encuentra esta expresión, indica que debe hacerse una especie de calderon, es decir, que se detenga doble de lo que los silenciosos representan.

Lusingando.—Lisonjeándose con la expresión, deteniéndose un poco como escuchándose á sí mismo.

Lusitano (VICENTE).—Músico portugués, nacido en Olivenza, y que vivía en Roma por los años de 1551.—Perteneció á la Capilla Pontificia, y es citado en la historia del arte por la célebre cuestión que mantuvo con Nicolás Vicentino en la capilla del Vaticano, sobre el modo de conocer el género en que está escrita la música.—Vicentino sostenía que ningún compositor sabía el género en que estaba la música que escribía, y Lusitano aseguraba, al contrario, que todo buen músico debía saber y conocer el género en que se hallaba la música que escribiese ó que cantase.—Hízose la apuesta, que consistía en dos escudos de oro, y eligieron por jueces á Bartolomé Escobedo y Ghiselin Dankerts, cantores de la Capilla Pontificia.—Después de haber presentado sus opiniones por escrito, los dos contendientes se presentaron á discutir verbalmente la tesis ante el cónclave de cardenales y músicos de la Capilla, habiendo declarado los jueces vencedor á Lusitano, quien demostró que entendía bien el género en que estaba la música que comunmente se ejecutaba por aquel tiempo.—Este músico publicó un tratado de música, titulado *Iniròduzione facilissima è novissima di canto fermo figurato, contraponto semplice, et inconcerto, con regole generali per far fughe differenti sopra il canto fermo á 2, 3, é 4 voci é compositioni, proportioni, generi diatónico, cromático, enarmónico*; Roma, Antonio Blado, 1553, en 4.º, con el retrato del autor.

M.

MAG

Madrigal.—En el siglo XVI estuvo muy en boga en Italia una especie de composicion, hecha para voces solamente, y á la cual le daban el nombre de madrigal.—Estas composiciones solian ser á tres, á cuatro, cinco, seis y hasta á siete partes, todas obligadas, á causa de las imitaciones y diseños de que se hallaban sobrecargados sus cantos.

El estilo madrigalesco participaba del de la fuga, sin ser enteramente igual al de esta, pues en el diseño del canto, así como en las imitaciones, se toleraban ciertas licencias, que en la fuga no eran admitidas.

Este género de composicion es muy antiguo, y en él se han distinguido algunos grandes maestros, como Palestrina, Lesca, Mareuzio, Monteverde y Scariatti.

Maestoso.—Esta palabra italiana indica que el carácter de la música ha de ser gracioso, lleno de majestad y de un movimiento muy moderado.

Maestro de capilla.—Dáse este nombre al artista compositor que en la ejecucion de la música religiosa lleva la medida y dirige á los demás músicos.—Este es uno de los cargos más distinguidos del arte, y uno de los que requieren mayor caudal de conocimientos en aquel que lo desempeña.

Maestro al cembalo.—En Italia dan este nombre al músico que en los grandes conciertos y en las óperas lleva la medida y la direccion de los demás músicos, teniendo ante sí el instrumento llamado cembalo.

Maestro de música.—En general se dá este nombre á cualquier músico que se dedica á la enseñanza de alguno de los ramos de la música.

Magad.—Nombre de un instrumento antiguo de los griegos, que contenia veinte cuerdas.

Maggiore.—Esta palabra italiana se en-

MAR

cuentra á veces colocada en algunos pasajes, en donde se efectúa una pasada del modo menor al mayor.

Malagueñas.—Cancion del género del fandango, que está muy en uso entre el pueblo bajo de Andalucía.

Mancando.—El significado de esta palabra es disminuir la fuerza de los sonidos, retardando un poco el movimiento.

Mango.—El mango en ciertos instrumentos de cuerda, como el violín, la viola, el violoncello, etc., es la parte colocada en la estremidad superior de la caja del instrumento, sobre la cual se hallan estendidas las cuerdas.—Esta parte se termina en una especie de cejuela, sobre la cual se halla la cabeza que contiene las clavijas, destinadas á mantener la tension de las cuerdas. En la guitarra, la bandurria y otros instrumentos de esta especie, el mango contiene rayas metálicas trasversales, que indican los sonidos de las cuerdas por intervalos cromáticos; en el violín, la viola, etc., el mango es liso y la digitacion es la que marca las distancias de los sonidos.

Mano derecha, mano izquierda.—En italiano *mano destra*, *mano sinistra*, suele escribirse en algunos pasos de la música de piano para indicar con qué mano debe ejecutarse, á fin de hacer mas fácil el paso, que de otro modo tal vez fuera difícil ó imposible.

Mano musical.—En otro tiempo se aprendian los primeros elementos de la música y el solfeo sobre el diseño de una mano, en la que se hallaban marcados los signos representativos de las seis notas ó sílabas de la escala de Guido d'Arezzo.

Maocordio ó monacordio.—Instrumento antiguo, especie de clave.

Marcando.—Indica que la ejecucion de la

música ha de ser muy exacta, determinando bien el ritmo de esta.

Marcato.—Palabra italiana, que indica mucha firmeza en la medida y acentuar las notas de un modo bien determinado.

Marcha.—La marcha es una composición que ordinariamente está hecha para músicas militares con acompañamiento de trompetas y tambores.—El ritmo de la marcha debe ser bien marcado y enérgico, adecuado á acompañar el paso de la trupa que marcha al son de los instrumentos.

La marcha ha sido introducida en la ópera con gran éxito por algunos grandes maestros, como Rossini, Meyerbeer y otros, formando parte del drama musical, y colocada en aquellas situaciones que la requieren: así la marcha ha tomado el nombre de triunfal, fúnebre, guerrera, etc., según la situación en que ha sido colocada.

Marcha de la armonía.—La marcha de la armonía la constituyen los acordes sucediéndose unos á otros. Siempre que se escribe á tres ó mas partes, la disposición de los sonidos que componen dicha marcha debe ser de modo que no suban ni desciendan todos á la vez, sino en determinados casos, para que la marcha de la armonía sea natural y correcta; los sonidos, ó sean las partes de la armonía, han de marchar por movimiento contrario, ó bien dejando uno ó dos sonidos de enlace entre los acordes que se sucedan.

Marcial.—Aplicase esta palabra á aquellas composiciones que son del carácter enérgico y decidido de la marcha militar.

Martaban (LA MÚSICA EN).—De todos los pueblos de la India, este es el que posee una música mas parecida á la nuestra,

Sus instrumentos son una especie de laúd con dos cuerdas de latón, que las hacen resonar indistintamente con los dedos ó con un arco, y una especie de lira en forma de semicírculo.—Además hacen uso de varias especies de flauta, del triángulo, y de otros varios instrumentos propios de los europeos.

Martellato.—Esta palabra italiana se aplica á la música para indicar que los sonidos han de ser acentuados con una inflexión bien marcada.

Martí (MANUEL).—Este distinguido pianista nació en Vigo (Galicia) el día 14 de Enero de 1819. A los ocho años de edad empezó

el solfeo con su tío D. Antonio Martí, organista y maestro de capilla de la colegiata de la Coruña. Dos años después principió el piano, llegando á hacer tales adelantos, que á los 15 años ejecutaba obras importantes de los clásicos Kalkebrenner, Moschelles y otros, dedicándose con preferencia á las del célebre pianista Herz, su autor favorito, sirviéndole mas adelante este último de tipo para sus primeras composiciones.

Después de estudiar la armonía con su señor tío, se ensayó en pequeñas composiciones de piano, que dieron á conocer su gran disposición como compositor-pianista. Para completar la carrera, cursó el contrapunto y composición con el célebre maestro Mercadante, mereciendo de este los mayores elogios.

En 1838 hizo su primera salida de concertista en el teatro de la Ópera de la ciudad de Oporto, siendo recibido del público con una brillante ovación, y animado de esta manera, decidió recorrer las principales ciudades de Portugal, entrando en Lisboa el 14 de Agosto de 1839, donde dió un concierto en el salón del teatro Real, y en el que tomó parte, en obsequio del jóven y ya notable artista, el célebre barítono Colletti, recibiendo el público lisboense con gran entusiasmo.

Martí fijó su residencia en la capital de Portugal como profesor leccionista de piano, y en prueba de distinción y aprecio, recibió al año siguiente (1840) el diploma de socio de mérito de la academia filarmónica, en donde ha desempeñado los mas honrosos cargos.

En la misma Academia, cuando han cantado grandes artistas, como Tamberlick y otros, siempre manifestaron deseo de ser acompañados al piano por este notable pianista compositor.

Permaneció algunos años en aquella capital, gozando siempre de una gran reputación artística, y estimado de todos sus profesores, con quienes tiene las mejores relaciones, y muy particularmente con el acreditado y distinguido pianista de la cámara de S. M., Juan G. Daddi.

Sus composiciones son muy numerosas, pues pasan de doscientas, y gozan de tan buena reputación en aquel país, que son siempre buscadas con preferencia á otras. Gran número de estas ha editado la casa de Eslava, de Madrid, publicándose las demás en Lisboa.

El año de 1848 se embarcó para la América del Sur, contratado por el gobierno del Brasil para inspeccionar las músicas de la capital de la provincia del Paraguay, regentar las clases de música en el Seminario episcopal y convento de jóvenes educandas, encargándose al mismo tiempo del magisterio de capilla de aquella catedral. Durante su permanencia en aquel país escribió varias composiciones religiosas, entre ellas un *Te Deum* á grande orquesta, para ejecutarse en la vista del emperador á aquella capital.

En 1850 regresó á Europa á consecuencia del fallecimiento de su tío y para ver nuevamente á su familia, volviendo á establecerse en Lisboa el 53, donde ha permanecido hasta el año de 1857, quo siendo invadida aquella capital por la fiebre amarilla, se retiró á su país natal.

La correccion, elegancia y buen gusto resaltan notablemente en las obras de este distinguido artista, y si muy notable es en sus obras, lo es mucho más en su escesiva modestia, que por cierto suele ser rara entre artistas concertistas á quienes el público ha prodigado sus aplausos.

Martillo ó maelto.—Se llama así á aquella parte del mecanismo del piano que hiere las cuerdas impulsado por el movimiento de las demás piezas que componen la máquina de dicho instrumento. Dicho martillo, que es de madera, está guarnecida su cabeza primero con piel de búfalo y despues con fieltro, á fin de que sus sonidos sean pastosos y no demasiado claros ni muy oscuros.

Martín y Solar (VICENTE).—Conocido en Italia por el nombre de *Martini* ó lo *Spagnolo*, nació en Valencia el año de 1754, é hizo sus primeros estudios musicales como niño de coro en la catedral de dicha ciudad, habiendo llegado despues á desempeñar una plaza de organista en Alicante.—Pero su inclinacion hácia la música teatral le hizo presentar bien pronto su dimision y trasladarse á Madrid, en donde contrajo amistad con un cantante italiano, llamado *Guglietti*, para el que escribió algunos aires, y el cual le aconsejó marcharse á Italia, augurándole un buen porvenir.—Martín, obedeciendo á sus propios deseos é instintos, se trasladó á Italia en 1781, y escribió en Florencia para la temporada de carnaval una ópera, titulada: *Ifigenia in Aulide*, que fué bastante bien re-

cibida del público.—Despues pasó á Lucca, en donde hizo representar su ópera *Astartea*, que no tuvo éxito, y un gran bailable en tres actos, titulado: *La Regina di Golconda*.—Algunas otras piezas de baile, escritas en Génova y Venecia, precedieron á las óperas que mas tarde granjearon á este maestro español una brillante reputacion en Italia, precisamente cuando gozaban de todo su apogeo en dicho país los famosos compositores Paisiello, Cimarosa y Guglielmi.—En 1783 escribió en Turin las óperas *La Dora*, *Festeggiata* y *L'Accorta Cameriera*, á las que siguió la *Ipermestra*, representada en Roma el año 1784.—Al año siguiente pasó Martín á Viena, en donde huió cierta proteccion en la corte, habiendo puesto la música á un libreto titulado *Il Burbero di buon cuore*, escrito espresamente para él, por el poeta Apolde.—Esta ópera obtuvo un gran éxito en Viena y se puso á la moda, acrecentándose con esto la fama del nuevo compositor español.—A dicha ópera siguieron *La Cosa rara* y *L'Arbore di Diana*, obras de un gran mérito, y llenas de melodías originales y de muy buen gusto, las cuales llegaron á gozar en Viena de tanta boga, que oscurecieron de cierto modo el éxito de las óperas de Mozart *Les Noces de Figaro* y *Don Juan*, estrenadas por aquella misma época.—Este es un gran honor para este genio español, que supo colocarse á la misma altura que el compositor de mas renombre que ha producido la Alemania.—Su nombre adquirió nuevo brillo con el gran éxito obtenido con estas dos obras, y el Emperador José II lo recompensó magníficamente, dispensándole su confianza, y admitiéndole á su lado, en donde le hacia cantar constantemente la melodias naturales, fáciles y espresivas de *La cosa rara*, no bastiéndose el monarca de oír la música de esta bellísima ópera.

Hasta el mismo Mozart hizo justicia á este compositor eminente, mostrándose admirador de sus obras, y dispensándole el alto honor de intercalar él mismo una aire de *La cosa rara* en el segundo acto de su ópera *Don Juan*.—Esto prueba el mucho aprecio que hacia el Cisne de la Alemania de la música de nuestro inmortal compatriota.—En 1778 Martín fué llamado á la corte de Catalina II, y se trasladó á San Petersburgo, en donde fué encargado de la direccion de la ópera.—Allí

escribió *Gli Sposi in contrasto*, ópera bufa, é *Il sogno*, cantata á tres voces.—Paul I le dió diez años despues el título de *Conseiller*.—En sus últimos años el genio de este gran artista se apagó completamente, y la ópera francesa, habiendo reemplazado en San Petersburgo á la ópera italiana, se vió destituido de su destino y obligado á dar lecciones para vivir.—Este artista, cuyo mérito de compositor es universalmente reconocido, y que indudablemente honra á la nacion española, murió en San Petersburgo el 5 de Mayo de 1810.—Se han publicado de sus composiciones: 1.ª, *L'Arbre di Diana*, particion reducida á piano y canto; Paris, Leduc, Bonn Simrock; 2.ª, *La Capricciosa correta*, id., id.; 3.ª, *Gli Sposi in contrasto*, id., Viena Artaria; 4.ª, *La Cosa rara*, id., id., Paris, Leduc, Bonn Simrock; 5.ª, *6 Canoni á voci con acc. di piano-forte*, Brunswick, Spehr; 6.ª, *Canoni d'amore*, Leipzick, Peters; 7.ª, *Il Sogno*, cantata á tres voces con acompañamiento de piano; Leipzick, Breitkopf et Hartel; 8.ª, doce arias italianas á voz sola y piano; Brunswick, Spehr.—Estas han sido traducidas al alemán, y publicadas en Bonn y Hamburgo.—Las overturas y muchas piezas separadas de las óperas de Martín han sido arregladas para diversos instrumentos, y grabadas en Paris, Viena, Londres, etc.—Se conoce tambien de este artista un *Te Deum* á cuatro voces y orquesta en manuscrito.

Martínez (JUAN).—Clérigo español y maestro de capilla de la catedral de Sevilla á mediados del siglo XVI. Hizo imprimir un libro con el título de *Arte de canto llano, puesto y reducido nuevamente en su entera perfeccion, segun la práctica*; Sevilla, 1560, en 8.º.—De esta obra se hizo una traduccion en lengua portuguesa, con el título de *Arte do canto chaço posta e reducida em sua enteira perfeccion segundo á practica della, muito necessaria para todo o sacerdote e pessoas que hao de saber cantar*; Coimbra, Manuel de Araujo, 1603, en 8.º.

Martini (EL P. JUAN BAPTISTA).—Monje sabio y erudito, y el historiador mas importante y autorizado de la música en el siglo XVIII. Nació en Bolonia el 25 de Abril de 1806, é hizo sus primeros estudios musicales bajo la direccion del P. Predieri, habiendo aprendido el contrapunto y la composicion con el soprano Ricciari de Vicenza.—Sus estudios

religiosos y de humanidades los hizo bajo la direccion de los padres de la congregacion de San Felipe Neri.—De muy jóven tomó el hábito y fué enviado á Lago para pasar el noviciado, habiendo profesado el 11 de Setiembre del año 1722.—De vuelta á su pais natal, se entregó al estudio de la filosofía y de la música, adquiriendo tan vastos conocimientos en ambos ramos, que á la edad de 19 años fué ya nombrado maestro de capilla de la iglesia de San Francisco de Bolonia.—Al mismo tiempo estudiaba tambien las matemáticas y se entregaba á la lectura de los tratados de música antiguos y modernos, reuniendo todos cuantos libros hallaba pertenecientes á este arte.—Su afición al estudio de la historia de la música le hizo llegar á reunir poco á poco una coleccion de libros y de manuscritos preciosos, habiendo poseido la biblioteca mas numerosa de música que se ha conocido en Europa.—Mas de cincuenta años de continuas investigaciones y de una perseverancia á toda prueba, dieron por fruto el hacerlo poseedor de cuantas obras y tratados se habian escrito hasta su época sobre dicho arte. Muchos personajes de distincion que habian sido discípulos del P. Martini, tenían un placer en enviarle cuantos libros raros hallaban sobre la música; algunos príncipes extranjeros contribuyeron tambien con sus donativos á aumentar las riquezas de la biblioteca de este gran músico.

El P. Martini abrió en Bolonia una escuela de composicion, que se hizo célebre, y en la que se formaron un gran número de compositores, que gozaron de gran nombradia.—Entre sus mejores discípulos se cuentan el padre Paoluci, maestro de capilla de Venecia, y autor del libro titulado *Arte práctico di contrappunto*; el P. Sabbatini de Pádua, Bulini, de Florencia, Zanotti, hijo del médico de este mismo nombre, y maestro de capilla en Saint Petrone; Sarti, el abate Offani, maestro de capilla en Turin, y el abate Stornilas Mattei, que nunca abandonó á su maestro, y que fué el que le sucedió en la direccion de la escuela. La gran fama que llegó á gozar el P. Martini como profesor y como músico sabio y erudito, fué causa de que le eligiesen juez y árbitro en todas las cuestiones que se suscitaban sobre el arte musical, que lo consultasen los hombres mas eminentes de Europa sobre muchos asuntos relativos á bellas

artes, y que mantuviere gran número de polémicas y discusiones con hombres de gran saber sobre la aplicación de las doctrinas establecidas por él mismo, y referentes á la práctica del arte.—Entre estas polémicas fué notable la que mantuvo con el sábio jesuita español Eximeno; el cual atacó los principios de la ciencia armónica y del contrapunto en su obra *Dell'Origen della musica*, ataque que fué rechazado por el P. Martini con su obra *Saggio fondamentale*, en la que espuso las bases y las verdaderas reglas de la armonía y el contrapunto, segun la antigua escuela italiana.—La simplicidad, la dulzura y la modestia del carácter del P. Martini, igualaban sus vastos conocimientos y su estenso saber.—Sus deseos y su tendencia á satisfacer cumplidamente á todos aquellos que se dirigian á él para consultarlo sobre cualquiera cuestion del arte, le hacian estar en correspondencia continua con un gran número de personas de distincion, y con altos personajes y príncipes que en mas de una ocasion le dispensaron su alta proteccion y su estima.—El rey de Prusia Federico II, á quien habia remitido su *Historia de la musica*, le envió una lisonjera carta, dándole las gracias y haciéndole el presente de una tabaquera guardada de brillantes, que contenia su retrato.

El elector Palatino, la princesa de Saxe, Maria Antonieta, Federico Guillermo, príncipe heredero de Prusia, y el papa Clemente XIV, le dirigieron en distintas ocasiones cartas de felicitacion acompañadas de ricos presentes.—Pocos extranjeros pasaban por Bolonia sin ir á ver al P. Martini y admirar su profundo saber y las riquezas científicas que habia reunido en su inmensa biblioteca.—Un gran desórden reinaba en su celda y en las habitaciones en donde se hallaban amontonados sus libros, elevándose á diez y siete mil el número de los volúmenes que poseia, la mayor parte de ellos sobre música práctica y teórica.—Este célebre bibliomano musical se vió atacado en los últimos años de su vida de un asma pertinaz, de una enfermedad de la vejiga, y de una dolorosa llaga en una pierna, cuyos crueles sufrimientos no alteraron en nada la dulzura de su carácter, ni su teson y constancia en el estudio, habiendo exhalado el último suspiro el dia 3 de Octubre de 1784.—Los miembros de la célebre Academia filarmónica de Bolonia, á la que pertene-

cía el P. Martini, celebraron un gran servicio fúnebre en la iglesia de San Juan *In monte*, en el que se ejecutó una misa compuesta por trece maestros de capilla.—Concluida la misa, Leonardo Volpi, académico filarmónico, pronunció el elogio del P. Martini en lengua latina, el cual se distribuyó entre todos los asistentes, asi como varias composiciones poéticas y epitafios en alabanza del gran historiador de la música, y una medalla conmemorativa grabada por Tadolini, que contenia por un lado la efigie del P. Martini, y por el otro varios instrumentos de música con la siguiente inscripcion: *Fama super æthera notus MDCCLXXXIII*.—De este modo honró la Italia la memoria del hombre eminente que habia consagrado su vida entera á ilustrar el arte musical.—El P. Martini escribió un gran número de misas y motetes en el estilo antiguo de la escuela romana, hallándose la mayor parte de sus composiciones en el archivo del Liceo musical de Bolonia.—Pero fué como profundo escritor sobre la música por lo que este erudito monje fué admirado mientras vivió, y aun lo es hoy todavía por cuantos saben apreciar el gran mérito de sus investigaciones históricas.—Su obra mas importante es la que lleva por título *Storia della musica*, en tres volúmenes en 4.º, publicada el primer tomo el año 1757, el segundo en 1779, y el tercero en 1781.—Una vasta erudicion, una lectura inmensa y un sólido saber se notan desde luego en este gran trabajo, fruto de largos años de estudio y de meditacion.—En los diez capítulos del primer volumen trata: 1.º, De la música desde la creacion del mundo hasta el diluvio; 2.º, Desde el diluvio hasta Moisés; 3.º, Desde el nacimiento de Moisés hasta su muerte; 4.º Desde la muerte de Moisés hasta el reinado de David; 5.º, Desde este reinado hasta el de Salomon; 6.º, Desde la fundacion del templo de Salomon hasta su destruccion; 7.º, De la música de los hebreos en los banquetes, en los funerales y en la recoleccion; 8.º, De la música de los caldeos y de otros pueblos orientales; 9.º, De la música de los egipcios; 10, De los cantos y de los instrumentos usados por los hebreos.—El segundo volumen y el tercero se ocupan particularmente de la música de los griegos, con largas y eruditas disertaciones sobre los cantos, los instrumentos y los modos musicales usados en la antigua Grecia.—

El cuarto volumen debería tratar de la música de la Edad media hasta el siglo XI, pero no llegó á publicarse, si bien parece que existe el manuscrito en uno de los archivos de Bolonia.—A esta obra sigue en importancia la titulada *Esemplare ó sia saggio fondamentale pratico di contrappunto*; Bolonia, 1774, dos volúmenes en 4.º.—El primer volumen trata del contrapunto sobre canto llano, y el segundo del contrapunto fugado.—En esta obra colocó el P. Martini algunos ejemplos tomados de las obras de los grandes maestros, entre los que hizo figurar al maestro español Morales.—Otros muchos trabajos de gran utilidad é importancia para la historia del arte dió á luz el ilustre P. Martini, los cuales han colocado á este escritor músico á la altura de ser considerado como el historiador mas serio y autorizado del arte.

Masas.—Se hace uso de esta palabra para designar una reunion de voces ó de instrumentos, que son de una misma especie ó familia.—Así se dice, las masas de instrumentos de viento, de cuerda, las masas vocales, etc.

Matraca.—Instrumento en uso en España, y destinado á reemplazar las campanas en los días de Semana Santa.—Este instrumento se compone de una especie de rueda dentada, de grandes dimensiones, la cual al girar se engasta en unos trozos de madera movibles, que están colocados en la circunferencia que encierra el todo del instrumento.

Máxima.—Nombre de un signo de música de la notacion antigua, el cual tiene la forma de un cuadrilongo horizontal, con una raya ó cola al lado derecho.—Esta nota tenía el valor de ocho compases de dos tiempos, equivaliendo á dos largas ó á tres, segun el modo.—El uso de este signo ha desaparecido despues que la medida se indica en el pentagrama por líneas ó barras, sirviendo la ligadura para significar la prolongacion y continuidad de los sonidos.

Mayor.—La tonalidad moderna comprende solo dos modos, el menor y el mayor: este último está determinado por la posicion de los dos semitonos que contiene la escala, colocados entre el tercero y cuarto grado y entre el sétimo y la octava.—Una escala cuyos sonidos estén en esta disposicion, se llama escala de modo mayor.

Esta palabra se aplica tambien á los intervalos, llamando *mayores* á aquellos que no esceden la estension natural de la escala á que pertenecen: así, *do, mi* es una tercera mayor, porque este intervalo no escede la posicion natural que le corresponde en la escala de *do mayor*, así como *do, mi b* es una tercera menor, por hallarse estos dos sonidos á la distancia natural en que se hallan en la escala de *do menor*.—El intervalo mayor tiene siempre, por lo tanto, un semitono de mas que el menor.

Mazurca.—Aire de danza de un movimiento vivo y de medida de 3 por 4. La mazurca posee un ritmo particular, que consiste en hacer resaltar el segundo tiempo de la medida.—El movimiento de este aire, aunque vivo, no lo es tanto como el del wals, y su período se concluye ordinariamente en el segundo tiempo.

Mecanismo.—Dáse este nombre á las dificultades que presenta un instrumento para llegar á dominarlo. Así se dice, *vencer el mecanismo de un instrumento*, por vencer ó dominar sus dificultades.

Mediante.—Nombre de la tercera nota de una escala.—Esta nota, colocada entre la tónica y la dominante, forma el acorde llamado perfecto. Divide al intervalo de quinta, formado por la tónica y la dominante, en dos terceras, de las cuales la una es mayor y la otra menor. La posicion relativa de estas dos terceras, son las que determinan el modo: así, si la superior es mayor, el modo es menor, y si esta es menor, el modo es mayor.

Medida.—La medida de la música es la que forma ó constituye el ritmo de esta misma, representado en las frases y periodos por las diversas especies de compases.—El nombre *medida* suele tomarse en el mismo sentido que compás, y se aplica particularmente á cuando se dice *medida binaria, ternaria*, etc.

Medio (REGISTRO).—Registro medio es aquel cuyos sonidos no pertenecen á las octavas estremas de la estension de una voz ó de un instrumento.

Medio tono.—V. *Semitono*.

Mehul (ENRIQUE).—Uno de los compositores mas notables que ha producido la Francia. Nació en Givet, pequeña villa del departamento de Ardenes, el 24 de Junio de 1763.—Hijo de un cocinero, y no poseyendo los

medios necesarios para recibir una buena educacion musical, tomó las primeras lecciones de solfeo y de clave de un músico ciego, que era el organista de la iglesia de su pueblo.

Su instinto le guió, sin embargo, mas bien que las lecciones de su maestro, y de muy joven estuvo en disposicion de desempeñar la plaza de organista en su villa natal.—Mas tarde recibió lecciones del organista de la abadia de Lavaldier, en cuya abadia fué admitido gratuitamente para aprender la música, vistas las grandes disposiciones que demostraba para este arte.—Allí permaneció hasta los 16 años, época en que un admirador del precoz talento de Mehul, lo condujo á París con el objeto de que hiciese en aquella capital buenos estudios sobre el arte del clave y de la composicion.—Llegado á París, tuvo por maestro de composicion á Edelmann, y despues á Gluck, con quien contrajo estrecha amistad, y del que recibió utiles consejos.—Bajo la direccion de este gran maestro puso la música á una oda sagrada de J. B. Rousseau, que fué ejecutada en un concierto espiritual en 1782, y escribió además tres óperas, tituladas *Psyche*, *Anacreon* y *Lausus el Lidie*, que no fueron representadas sino seis años mas tarde. Estos primeros ensayos de Mehul, aunque no obtuvieron un buen éxito, demostraron, sin embargo, que poseia excelentes facultades para llegar á ser un gran compositor.—Dedicado con afán al estudio de la música dramática, consiguió mejorar su estilo y corregir los defectos que se notaban en sus primeras obras, habiendo dado en 1700 al teatro de la ópera cómica el drama lírico titulado *Euphrosine et Corradin*, en el que se advertian ya los grandes adelantos que habia hecho en la instrumentacion y en el giro y disposicion de las piezas teatrales.—A esta ópera siguieron *Cora y Stratonice*, producciones llenas de originalidad, que comenzaron á formar la base de la reputacion de Mehul, haciéndolo aparecer como compositor de genio y como artista lleno de saber y de inspiracion.—Desde entonces este compositor principió á dar al teatro francés una série de óperas de un mérito particular, considerada la época en que escribió, entre las que merecen citarse, *Tancredo et Clorinde*, escrita en 1795; *Arminius*, en 1794; *Hypsipile*, en 1787; *Sesostris*, en 1796; *Valentine*

de Milan, representada en 1822; *La Journée aux Aventures*, en 1815, y *Joseph* en 1807; obras todas que encierran ciertas bellezas en su concepcion, y en el plan y desarrollo de las piezas, notándose el mismo corte que en las obras de Gluck, si bien con un carácter original, que demuestra la individualidad del compositor.—Mehul murió el 18 de Octubre de 1817, á la edad de 54 años.

Melodía.—La melodía es una sucesion de sonidos, que dispuestos de un modo particular, conforme á ciertas reglas, dimanadas de la naturaleza de nuestra potencia auditiva, forma un diseño ó una idea musical, que halaga al oído, y satisface á nuestra imaginacion.

La melodía es el principio único y el manantial verdadero de donde brotan las sensaciones que nos hace experimentar la música.—Ella puede decirse que existe en la naturaleza aislada y sola como una sombra misteriosa, vaporosa y pura, que nos seduce y nos conmueve. Despojada de las ricas vestiduras de la armonia y de todos los adornos y atavios del arte, ella se basta á si misma, y nos espresa, nos pinta y nos hace sentir en el fondo de nuestra alma toda clase de sentimientos. Se nos presenta de mil maneras diversas, sus formas varían al infinito, cambian, se transforman, varían de naturaleza, y girando caprichosamente cual un astro reluciente entre los efectos agitados é impetuosos de la armonia, ella nos presenta en sus diversas fases la expresion inefable de los sentimientos mas vehementes é intensos que podemos sentir en el alma. ¡La melodía! ¡Qué gran misterio no encierra esta palabra en el divino arte de la música! Ni el Corregio, ni Leonardo de Vinci, ni Rafael, se elevaron á tal altura, haciendo respirar á sus magníficos cuadros la mas bella y mágica naturaleza. Estos ilustres artistas pintaron cosas sublimes, es verdad, pero tenían sus pinceles, tenían los colores, los útiles necesarios para copiar á la naturaleza, de la que fueron serviles imitadores.

Pero la rica melodía, la melodía espresiva, la melodía que tanto nos conmueve y seduce, ¿dónde se encuentra para copiarla? ¿Cómo se forma? ¿De dónde viene? ¿Podrán quizá hallarse las leyes misteriosas por que se rige para hacer llegar al alma el grito conmovedor del sentimiento y de la pasion? No es posible penetrar estos misterios; la vemos producirse

sin accesorios, sin reglas, si se quiere, sin medios materiales para formarse, y ella aparece espontánea y llena de vida en la mente del hombre dotado de genio, como una emanación propia de su misma naturaleza.

La melodía puede considerarse dividida en tres categorías: la melodía popular, la melodía religiosa y la melodía dramática.—La melodía popular comprende aquellas melodías de las pequeñas composiciones, como coplas ó canciones, en donde á veces el canto es mas expresivo y tierno que en cuadros de mayores proporciones.—A veces en esas pequeñas canciones, en donde una pasión, un sentimiento solo, ó una idea sencilla y tierna se expresa por medio de la melodía, se encuentra mas propiedad, mas verdad y mas expresión que en obras de mayor extensión, siendo á veces las melodías de estas canciones como cuadros en miniatura, que por su originalidad y belleza suelen elevarse á la altura de los grandes cuadros.

La melodía religiosa es la que se aplica al ejercicio de la música en los templos. La meditación, el recogimiento y el fervor divino son las emociones que el placer de la música ha de producirnos en la iglesia. Oiganse los salmos de Marcello, las oraciones de Pergoleso, los cánticos é himnos de Palestrina, y la sublime y elevada música del gran maestro español Eslava, y una sonoridad grandiosa é imponente, emanada de los genios de estos grandes maestros, escitará en el ánimo del oyente un sentimiento apacible y tranquilo, predisponiéndolo á la oración, á la contemplación y al respeto y amor de la Divinidad.

La melodía dramática es de un dominio mas dilatado, y abraza el conjunto de todas las pasiones terrestres. Es en el drama lírico en donde la melodía se presenta bajo formas mas variadas, y en donde sus efectos son mas asequibles á la inteligencia humana. Graciosa y ligera cual una ninfa seductora, caprichosa y tierna como el corazón mas puro y apasionado, ya se nos muestra ardiente é impetuosa cual las borrascas que agitan al corazón humano, ya nos pinta con la mayor dulzura los sentimientos de tristeza, de melancolía, de dolor, ó bien las sonrisas de amor, que acompañan al rubor y á la inocencia. Destinada á expresar todas las pasiones y sentimientos que puede experimentar el corazón

humano, ejerce en el drama lírico un imperio absoluto sobre el gran cortejo de la armonía instrumental, cuyo destino es solo seguirla y embellecerla.

La escuela italiana, que tanto se ha distinguido en compositores de genio, es la que ha creado, puede decirse, la melodía dramática, así como la religiosa. De Pergoleso, Fiorillo, Piccini, Sacchini, Paisiello, Cimarosa, Fioravante, Spontini, Rossini, Bellini, Donizetti y Verdi, han emanado con profusión las melodías mas puras y mas seductoras, tanto en la música sagrada como en la profana.

Melódica.—Especie de clave con un juego que imita el dialecto de la flauta, y el cual parece fué inventado en el siglo XVIII por Andrés Stein de Ausburgo.

Melodicon.—Instrumento especie de clave, cuyos sonidos son producidos por medio de unas puntas de acero y un cilindro de metal que gira sobre ellas. Este instrumento parece fué inventado en Copenhague por un maquinista llamado Pedro Rieffelsen.

Melodium.—Instrumento de teclado del género del armonium, el cual imita, como este, varios instrumentos de viento, tales que el fagote, la flauta, el clarinete, etc.

Melodioso.—Un canto es melodioso cuando la entonación de sus sonidos es dulce y suave, escitando en el ánimo el recuerdo ó la idea de algun sentimiento.

Esta palabra tambien se aplica á ciertos instrumentos, que por su naturaleza producen la melodía con mucha suavidad, tales que el violin, la viola y el violoncello.

Melodista.—Nombre que se dá al músico que está dotado de la facultad de hallar con facilidad melodías nuevas y expresivas.—El músico que posea solo esta facultad, no podrá nunca hacer nada notable si á ella no une el conocimiento de la armonía y de la ciencia de los acordes.

Melodrama.—Nombre que se daba en otro tiempo á una especie de composición lírico-dramática, en la que la música ocupaba un lugar secundario.

Melofaro.—Facistol trasparente de que hacen uso en Francia y en otros puntos para la ejecución de la música en las serenatas y conciertos nocturnos.

Melomania.—Manía por la música.—El melomano no es por lo comun un músico hábil; las pretensiones de habilidad y de saber

son las que caracterizan á este personaje, que siendo el primero en los conciertos y en toda reunion musical, se constituye en juez absoluto é infalible de todo cuanto oye y vé. El verdadero melomano es un ente, que á mas de no poseer sino conocimientos sumamente superficiales del arte, pretende conocer mejor que nadie el mérito de las obras, sabiendo distinguir mejor que ningun otro el verdadero carácter de estas, su estilo, su estructura, etc. Esto es en cuanto al melomano que se constituye en conecedor ó apreciador del mérito de las nbras musicales; en cuanto al que se presenta con pretensiones en la práctica del arte, ya sea en el canto, en la composicion ó en los instrumentos, este no rehusa jamás mostrar sus talentos, debiendo los que se hallen á su lado armarse de gran paciencia y resignacion cada vez que sin exigírselo nadie principie á cantar algunos de sus aires favoritos, en cuyo caso, si nota que algunos solamente lo escuchan, esto le bastará para inflarse de satisfaccion, redoblando entonces sus esfuerzos y mostrándose en toda su ridiculez.

Esta crítica no hace referencia á todos los melomanos, pues en verdad que hay algunos, que no obstante sus singularidades, son hombres de gusto y de verdadero talento; pero salvo estas raras escepciones, el melomano es generalmente un personaje que, á su ignorancia en el arte, une la falta de gusto, de sentimiento musical y de talento artistico.

Melopea.—La melopea de los griegos era aquella parte de su música que trataba de la manera de formar y de conducir un canto.

Meloplato.—Sistema de enseñanza musical inventado en París por Gallin el año 1817. Este sistema, que fué causa de grandes debates, consistia en enseñar á conocer la entonacion de los sonidos por medio de signos particulares, que indicaban tambien la posicion de los sonidos de la escala y la relacion que existe entre estos mismos.—El objeto principal de este metodo iba encaminado á hacer adquirir al discípulo, por medio de un estudio convenientemente dirigido, la facultad de conocer las relaciones de los sonidos musicales y sus posiciones respectivas en la escala sin el auxilio de la voz ni del instrumento; en una palabra, este método se reducía á conocer, por medio de ciertos procedimientos, el grado de la escala que pertenece

á un sonido aislado oído á una voz ó á un instrumento.

En dicho método no admitia el uso de las llaves, así como tampoco el de los signos usados en el sistema ordinario, sustituyéndose estos por números.

Mendelssohn Bartholdy (FÉLIX).—Célebre compositor, nacido en Hamburgo el 3 de Febrero de 1809.—Desde sus mas tiernos años mostró este artista grandes disposiciones para la música.—Confiado á Berger para la enseñanza del piano, y á Zelter para la armonía y contrapunto, hizo tales progresos, que á la edad de ocho años era ya capaz de leer de repente toda clase de música, y de escribir armonía correcta sobre un bajo dado.—Tan bella organizacion prometia sin duda ser gran artista; el trabajo le era fácil y agradable, y su inteligencia se desarrolló tan pronto, que á la edad de 16 años habia ya terminado su estudios literarios y científicos en la universidad de Hamburgo.—Leía los autores griegos y latinos con gran facilidad, y á los 17 años hizo una traduccion de la *Adriana* de Terencio, que fué impresa en Berlin bajo las iniciales T. M. B.—En fin, las lenguas francesa, inglesa é italiana le eran tan familiares como la suya propia, y poseia además el dibujo y la pintura, de cuyas artes se ocupó siempre con placer hasta los últimos dias de su vida.

Su facilidad y habilidad en el piano era tal, que no habia música, por difícil que fuera, que se resistiera á la ligereza de sus dedos, ejecutando las fugas de J. S. Bach con gran correccion, y en un movimiento estronadamente rápido.—En 1824, Zelter hizo un viaje á Weimar con Mendelssohn, y presentó su discípulo á Gothe el que quedó admirado al escuchar al jóven pianista.—A la edad de 13 años tocaba ya con gran facilidad las piezas mas difíciles de Bach, y las grandes sonatas de Beethoven, improvisando sobre cualquier tema de un modo admirable.—Antes de los 18 años habia ya escrito sus tres cuartetos para piano, violin, alto y violoncello; sonatas para piano solo; siete piezas características para este mismo instrumento; doce *Lieder* para voz sola con acompañamiento de piano; doce cantos idem, y la ópera en dos actos titulada *Les Noces de Camacho*, que fué representada en Berlin, cuando el autor solo contaba 16 años de edad.—

En 1829, Mendelssohn partió de Berlín para viajar por Francia, Inglaterra é Italia, en cuyos países se dió á conocer ventajosamente, dando conciertos y ejecutando muchas de sus composiciones, que causaron por todas partes el mas vivo entusiasmo.—Después viajó por la Escocia, y las impresiones que recibió en este país pintoresco le inspiraron su overtura de concierto conocida con el título de *Fingalthehle*.—En 1835, Mendelssohn fué nombrado director del teatro de la villa de Dusseldorf y encargado de dirigir los conciertos de la sociedad de canto de dicha villa, así como tambien la música de las iglesias calólicas, no obstante ser su origen judaico.—En esta época hizo amistad con el poeta Jermentmam, de mucho mas edad que él, y con el que formó el proyecto de escribir una ópera sobre la *Tempestad*, de Shakspeare.—Este proyecto fracasó á causa de los defectos del libreto escrito por Jermentmam, que hicieron imposible el que Mendelssohn pudiera ponerle la música.—Sin embargo, los deseos de dar al teatro de Dusseldorf una buena organizacion, determinaron á estos dos artistas á formar una sociedad por acciones, habiéndose formado con este objeto un comité, que dió la direccion del drama á Jermentmam, y la de la ópera á Mendelssohn.—De este modo se pusieron en escena las óperas *Don Juan*, de Mozart, y *Las Deux Journées* de Cherubini, hábilmente dirigidas por Mendelssohn, y un arreglo de un drama de Calderon hecho por Immerman, y puesto en música por Mendelssohn, cuyo arreglo parece no tuvo buen éxito, siendo su música hoy muy poco conocida.—En 1835, Mendelssohn dió su dimision del puesto que ocupaba en Dusseldorf y se retiró á Leipzig, en donde se dedicó á escribir su célebre oratorio, titulado *Paulus*. Habiendo sido nombrado en este último punto director de los conciertos de Halle aux Varpes, conocidos bajo el nombre de *Gewandhaus*, tomó posesion de dicho destino el dia 4 de Octubre de 1835, siendo aclamado al presentarse en la orquesta por la multitud que llenaba aquel dia la sala.—Desde entonces comenzó á tomar la música en Leipzig un nuevo desarrollo, debido principalmente á la influencia de Mendelssohn, que se hacia sentir, no solo en los conciertos, sino en la sociedad de canto y hasta en la música de salon.—Con frecuencia

se hacia oír él mismo como virtuoso en el piano.—Debido á su celo y actividad en la ejecucion de los conciertos y de toda clase de obras musicales, la música adquirió en Leipzig una importancia de que habia carecido hasta entonces, y entró en un estado floreciente, por lo que la universidad de esta villa importante de Sax le confirió el grado de doctor en filosofia y artes, y en 1836 el rey de Sax lo nombró su maestro de capilla honorario.—En 1837 fué llamado Mendelssohn á Berlín para desempeñar la plaza de director general de la música del rey de Prusia, y en aquella capital escribió para el servicio de la corte la música intercalada en las tragedias antiguas, *Antigone*, *Ediperoi* y *Athalie*. Por la misma época escribió tambien los trozos introducidos en la *Soupe d'une nuit d'été* de Shakspeare, cuya overtura habia escrito ya diez años antes.—No obstante los honores y los favores de que gozaba en la corte de Berlín, no pudo decidirse á establecerse en la capital de Prusia, sin duda porque no encontraba allí en el público las mismas simpatías que habia hallado entre los habitantes de Leipzig.—Esto le decidió á volverse á ese último punto, en donde, á escepcion de alguno que otro viaje que hizo á Inglaterra ó á las provincias del Rhin, pasó el resto de sus dias.—En un viaje que hizo á Londres en 1847, presencié por primera vez la ejecucion de su oratorio *Elias*, en el gran festival de Birmingham.—De vuelta á Leipzig, recibió la noticia de la muerte de madame Hansel, su hermana, lo que impresionó de tal modo su ánimo, que se apoderó del ilustre artista una gran melancolia, habiéndose visto precisado á hacer un viaje á Suiza con el objeto de distraerse.—Habiendo regresado de este viaje con el ánimo muy decaído, se estableció definitivamente en Leipzig, en donde se entregó á sus habituales ocupaciones, aunque sin abandonar la afecion moral de que se hallaba atacado.—Este mal tomó mayor incremento, y un ataque de apoplejia fulminante vino á poner fin á sus dias el 4 de Noviembre de 1847.—Mendelssohn es considerado á justo título como un artista de un raro mérito; sus obras llevan el sello del genio y de la originalidad, y abundan en melodías bellas, y de un carácter poco alemán; su armonía es correcta, y su instrumentacion, aunque de un gran color-

do, es sobria, y rara vez traspasa los límites de la moderación.—En sus oratorios se nota una bien calculada mezcla de la gravedad de los antiguos maestros con los recursos del arte moderno. Sus dos mejores obras de este género son *Paulus y Elías*, que encierran bellezas de primer orden.—Mendelssohn compuso también salmos y motetes á una, dos, y cuatro voces, con acompañamiento de órgano, impregnados de un verdadero carácter religioso.—Sus sinfonías, sus conciertos instrumentales y sus overturas, son obras consideradas hoy como clásicas por la corrección de la armonía, y por la fluidez y naturalidad del diseño melódico. Sus mejores overturas son, *Le Songe d'une nuit d'été*, que es sin duda una obra maestra; la *Grotte de Tinalen si menor*; la *Mer calme et l'Ereux retour en re mayor*; la *Belle Melusine en fa mayor* y *Ruy Blas*.—En la música de cámara, ó sea para cuarteto de cuerda, Mendelssohn ha rayado á gran altura, y todas sus obras en este género revelan un sentimiento de buen gusto y una espontaneidad de ideas, que hacen de sus cuartetos una de las mas bellas concepciones del arte clásico alemán.

Menestrales = Poetas músicos de la época de la Edad Media, que estuvieron en mucha boga y estima por aquel tiempo entre los grandes príncipes y señores.—El maestro de capilla de Pepin, padre de Carlo-Magno, era un menestral.

Los menestrales se ejercitaban en cantar, acompañándose de la viola y de la lira, los hechos célebres y patrióticos que mas llamaban la atención en su época. Sus canciones solían versar también á veces sobre el amor, los combates y los hechos heroicos de la nobleza. Admitidos en los salones de la aristocracia, y siendo la admiración y la delicia de los que asistían á aquellas reuniones caballerescas, gozaron por largo tiempo de gran prestigio, hasta que, multiplicándose por todas partes, comenzaron á decaer en su crédito y á ser mirados con desprecio, á causa de los excesos y desórdenes que cometían, provocando á menudo el rigor de las leyes.

Esta especie de músicos puede decirse que aun no ha desaparecido, pues es digno de notarse, que desde una época remotísima el ejercicio de la música estuvo siempre en manos de cierta clase de gente, que viven cantando y tocando por las calles y plazas

públicas, trasladándose de un pueblo á otro, y llevando una vida errante y vagamunda, á manera de los menestrales de la Edad Media.—Pero hoy día esta clase de músicos pertenece al último rango de la jerarquía musical, y su imperio no se extiende mas allá de la clase baja del pueblo ó de la fiesta campestre de un villorrio.

Meno. = Esta palabra italiana se encuentra á veces antepuesta á otra, que indica el movimiento, para dar á entender que dicho movimiento ha de ser mas tranquilo y moderado.

Menor. = Denominación que se dá á la escala cuando los sonidos proceden de tal modo, que los semitonos se encuentran entre el 2.º y 3.º grado, entre el 5.º y el 6.º y entre el 7.º y la 8.º.—La escala menor tiene, por consecuencia, en la disposición natural de los sonidos, un semitono de más que la mayor.

Esta palabra se aplica también á los intervalos que tienen un semitono de menos que el intervalo mayor: así, el intervalo *do, la b*, es una *sesta menor*, por contener un semitono de menos que el mayor *do, la natural*, y además por pertenecer á la escala de *do menor*, en donde dicho intervalo resulta menor por la naturaleza y disposición de dicha escala.

Mercadante (SAVERIO).—Compositor dramático, nacido en Altamura, provincia de Bari, en Italia, el año 1797. A la edad de 12 años fué enviado á Nápoles y entró en el colegio real de música de San Sebastian.—Sus primeros estudios parecieron marcarle la ruta de instrumentista, pues llegó á ser un violinista de primera fuerza, y durante algunos años ocupó el empleo de primer violín y director de orquesta en dicho colegio.—Habiendo perdido este destino, pensó en sacar partido de la composición dramática, é hizo su primer ensayo con una cantata que escribió para el teatro *Del Fondo*, y que fué ejecutada en 1818.—Al año siguiente compuso para el teatro de San Carlos una ópera, titulada *Apoteosi d'Ercole*, que fué representada con buen éxito, y en la que fué muy aplaudido un trio, que después ha sido publicado con acompañamiento de piano. Esta obra fué seguida de la ópera bufa *Violenza é Constanza*, ejecutada en el teatro *Nuovo*. Aplaudido de nuevo en esta última producción, Mercadante fué

invitado á escribir para el teatro de San Cárlo la ópera *Anacronte in Samo*, cuyo éxito sobrepasó al de sus obras anteriores.—Desde este momento su nombre comenzó á sonar por toda Italia, y la administracion del teatro *Valle*, de Roma, le hizo proposiciones para que fuese á aquella capital á escribir la ópera bufa *Il Geloso raveduto*, que fué representada con gran éxito en la temporada de carnaval, y á la que siguió *Scipione in Cartagine*, representada tambien con gran éxito en el teatro *Argentino*.

En la primavera de 1821, Mercadante se trasladó á Bolonia, en donde escribió *Maria Stuarda*, que obtuvo mal éxito; pero en el otoño del mismo año se indemnizó de este tropiezo con su ópera *Elisa e Claudio*, ejecutada en Milan con un éxito brillantísimo, y cuya ópera es sin duda una de sus mas bellas producciones.—El éxito de esta última obra de Mercadante fué tal, que los periódicos italianos de aquella época hablaron de que se habia hallado ya un rival á Rossini.—Con los laureles que habia alcanzado en Milan, Mercadante se trasladó en 1822 á Venecia, en donde puso en escena en el teatro de *La Fenice* su ópera *Andronico*, que fué mal recibida del público.—A esta época comienza para este artista una serie de descalabros y *fiasco* mezclados de alguno que otro éxito alcanzado con sus obras.—Al *fiasco* de *Andronico* sucedió en Milan el de la ópera semi-seria *Adela ed Emerico*, y á esta el de *Amleto*, que sufrió un descalabro completo.—El éxito equivoco de *Alfonso ed Elisa*, representada en Mantua en la primavera de 1823, no pudo contrarrestar el mal efecto producido por los *fascos* anteriores; pero el gran entusiasmo que produjo en Turin el *Didone* reanimó el ánimo de Mercadante y le hizo trasladarse á Nápoles, en donde puso en escena en 1823 la ópera seria *Gli Sciti*, que obtuvo un éxito mediano; *Gli Amici di Siracusa*, ejecutada en Roma en la temporada de Carnaval de 1824, fué mejor recibida, y esto contribuyó á mantener la reputacion de este célebre maestro. En 1824, Mercadante llegó á Viena y puso en escena su *Elisa e Claudio*, á la que siguieron *Doralice* en dos actos, *Le Nozze di Telemacco ed Antiope*, drama lirico, y *Podestà di Burgos*.—Estas tres últimas obras, escritas sin determinimiento y con precipitacion, no obtuvieron éxito y fueron ágridamente censuradas por los

periódicos.—En 1825 volvió Mercadante á Turin, en donde dió al teatro la ópera seria *Nitocri*, que fué muy aplaudida; pero en aquel mismo año *Erodeossia Marianna*, estrenada en Génova, obtuvo muy mal éxito.—En 1827 se trasladó Mercadante á Madrid, y puso en escena algunas de sus antiguas obras, que fueron bien recibidas del público.—Al año siguiente marchó á Cádiz, y en el teatro Principal de aquella ciudad se puso en escena su ópera bufa, titulada *La Rappresaglia*, que alcanzó el mas brillante éxito. Por aquel entonces hizo un viaje á Italia con el objeto de traer cantantes para el teatro Principal de Cádiz, que era sin duda en aquella época el mejor teatro de España.—En Cádiz dirigió la temporada de la compañía de ópera que él mismo habia hecho venir de Italia, y desde aquel punto se trasladó en 1830 á Madrid, en donde tomó la direccion del teatro de ópera italiana.—En Madrid compuso su ópera la *Testa di Bronzo*, que fué representada con buen éxito, y á poco marchó á Nápoles, en donde dió en 1831 *La Zaira*, que obtuvo buena acogida del público. A esta ópera siguió en Turin *I Normanni à Parigi*, que fué bien recibida, y despues en Milan *Ismaia ossia Morte ed Amore*, cuyo éxito fué satisfactorio.

Por aquella época, hallándose vacante la plaza de maestro de capilla de la catedral de Novara, Mercadante se presentó á oposicion y la obtuvo el año 1834.—Desde entonces ha escrito este fecundo maestro un gran número de óperas, que han sido todas representadas en las primeras escenas de Italia con un gran éxito y entre las que debemos citar, *La Vestale*, *Il Giuramento*, *Gli Orzi ed Curtazi*, *Il Bravo*, *Ipermestra*, *Ismaia*, la *Gioventu di Eurico V* é *Il Proscritto*, que son obras en donde la originalidad, la inspiracion y la belleza del ritmo y de la melodia demuestran todas las dotes de un gran compositor.—Mercadante fué nombrado en 1840 director del conservatorio real de Nápoles, puesto que ocupa en la actualidad, á pesar de haber sido atacado de una enfermedad oftálmica que le ha hecho perder la vista en los últimos años de su vida, encontrándose hoy enteramente ciego.—Este maestro es uno de los últimos vástagos de esa brillante escuela de compositores que ha producido la Italia, y en sus obras resaltan la elegancia, la gallardía y los giros propios de la música teatral, pu-

diendo ellas servir de molde y de estudio á los jóvenes compositores.

Merlina.—Órgano de cilindro, que imita el canto de los mirlos y de otros varios pájaros.

Método.—En un sentido lato, y con relación al arte musical, esta palabra significa la reunión de muchas reglas y preceptos, destinados á formar el cuerpo de doctrina de un ramo del arte.

De los cantantes, se dice que tienen buen método ó buena escuela de canto, cuando poseen una buena vocalización, cuando demuestran un buen estudio, hecho en la manera de articular, de frasear y de filar los sonidos, y cuando guardan todas las reglas propias de la emisión de la voz.

En general, la palabra *método* se aplica á aquellas obras elementales que sirven de base á la enseñanza del arte musical, ya sean en el solfeo, la composición ó los instrumentos.—Estas obras, destinadas á hacer recorrer al discípulo por su orden progresivo todas las dificultades de la voz ó de un instrumento, son de una gran utilidad, y constituyen lo que se llama la enseñanza preliminar del arte.

Metronomo.—Instrumento inventado por Maëzel en 1816.—Está compuesto de una caja de madera de forma piramidal, la cual contiene en su interior un aparato mecánico, destinado á poner en movimiento una varilla con un péndulo, que señala los grados marcados en una de las paredes laterales del instrumento.—El objeto del metronomo es indicar, de una manera exacta, el ritmo ó la medida de la música por medio de las oscilaciones de dicho péndulo. Colocado el peso de la varilla en el grado que marca la mayor lentitud, dá cuarenta oscilaciones por minuto, y puesto en el grado que marca la mayor rapidez, dá doscientas ocho oscilaciones dentro del mismo intervalo de tiempo.—Los puntos intermediarios entre estos dos extremos, están dispuestos en la misma proporción.—Estando numerados los grados del metronomo, basta indicar á la cabeza de una pieza de música el número que pertenece al grado de presteza ó lentitud que haya de llevar para obtener el verdadero movimiento del aire.

Meyerbeer (GIACOMO).—Compositor de música dramática, nacido en Berlín el 5 de Setiembre de 1794.—Era hijo de una familia

acomodada, que ha producido en Alemania varios hombres distinguidos, tanto en ciencias como en artes.—Su hermano Guillermo Beer es uno de los mejores astrónomos alemanes, y autor de una carta de la luna, que fué premiada por la Academia real de ciencias de Berlín. Miguel Beer, otro de los hermanos del célebre compositor, aunque muerto muy joven, era ya uno de los primeros poetas de Alemania, y su tragedia *Paria*, así como su célebre drama *Struensee*, son dos obras que honran á la literatura alemana.—Desde muy joven demostró Meyerbeer que estaba predestinado á ser un artista de gran mérito, á juzgar por su precoz talento en el piano, instrumento que fué el primero que aprendió, bajo la dirección de un tal Lanska, discípulo de Clementi.—Su inteligencia musical comenzó á manifestarse desde luego con signos inequívocos de una gran disposición para improvisar en el piano y para acompañar todo cuanto oía, puesto que se le veía á veces desarrollar los temas de los aires que oía á los organillos ambulantes, acompañándolos con una armonía nueva, inventada por él mismo.—Un amigo íntimo de la familia Beer, llamado Meyer, el cual profesaba al niño pianista una afección enteramente paternal, le legó en su testamento una fortuna considerable, á condición de que al nombre de Beer se le añadiese el de Meyer, de donde resultó el nombre de Meyerbeer, con que ha sido siempre conocido este compositor, á pesar de que su apellido de familia es Beer.—Sus adelantos en el piano fueron tan rápidos, que á la edad de nueve años era ya considerado como uno de los mejores pianistas de Berlín.—El abate Vogler, que lo oyó en un concierto, dado en el teatro de Berlín el año 1803, predijo que sería un gran músico. Mas tarde, cuando Clementi visitó á Berlín, fué tal la admiración que le causó la ejecución del joven Meyerbeer, que á pesar de su aversión hacia la enseñanza, le dió lecciones durante su permanencia en aquella capital.

A la edad de doce años, sin mas guía que su instinto, y sin tener las mas mínimas nociones de armonía, componía ya trozos para canto y piano.—Viendo sus padres tan excelentes disposiciones, decidieron ponerlo en manos de un maestro de composición y escogieron para este encargo al director de or-

questa del teatro de Berlin, que lo era por aquel entonces un tal Anselmo Weber, músico de cierto mérito, pero que carecía de conocimientos profundos en el arte.—Meyerbeer aprendió bien poco de este primer maestro, y cuéntase á este efecto la siguiente aventura, que no deja de ser curiosa: «Un día que Meyerbeer había hecho una fuga á cuatro partes, la presentó á su maestro, y este, admirado de la perfección del trabajo, la envió á Darmstadt al célebre maestro de composición Vogler con el objeto de hacerle ver que él era también capaz de formar buenos discípulos. La respuesta del sábio contrapuntista se hizo esperar algun tiempo, y al fin recibió Weber un voluminoso paquete, que abrió con ansiedad, esperando hallar en él los elogios del célebre maestro, pero ¡oh sorpresa dolorosa! Al abrirlo se halló con una especie de tratado práctico de la fuga, escrito de la misma mano de Vogler, y dividido en tres partes.—En la primera daba las reglas sobre la fuga, espuestas de una manera sucinta.—La segunda parte, titulada *La fuga del discípulo*, contenía la de Meyerbeer en todo su desarrollo, y de este exámen resultaba que la fuga era mala y estaba muy mal hecha.—La tercera parte llevaba por título *La fuga del maestro*, y contenía una fuga de Vogler escrita sobre el mismo tema que la de Meyerbeer.—Esta fuga se hallaba analizada compás por compás, y el sábio maestro daba cuenta de los motivos y razones que había tenido para adoptar una forma y no otra.—Weber quedó con esto confundido, pero para Meyerbeer la fuga de Vogler fué un rayo de luz, que iluminó su mente y le hizo ver claro lo que hasta entonces había sido para él oscuro é ininteligible.—Lleno de entusiasmo, se puso á escribir una fuga á ocho partes reales, segun los principios y las reglas del abate Vogler, y se la envió directamente.—Este nuevo ensayo no fué acogido de la misma manera, y Vogler envió una carta á Meyerbeer, en la que le decía: «Os espera un bello porvenir en el arte. Venid á mi lado, trasladáos á Darmstadt, yo os recibiré como á un hijo y os iniciaré en los secretos del arte.»—Contaría apenas quince años Meyerbeer, cuando se trasladó á Darmstadt para entrar en la escuela del célebre preceptista, á cuyo lado permaneció por espacio de mas de dos años, ocupado incesantemente en

estudios serios de la composición.—Concluidos sus estudios escolásticos, y contando apenas diez y ocho años, fué nombrado en Darmstadt compositor de la corte, gracia que le fué concedida por el gran duque despues de haber oido un oratorio suyo, titulado *Dios y la naturaleza*, que fué ejecutado en Berlin el 11 de Mayo de 1811 en un concierto dado por Vogler en el teatro Real.

De Berlin se trasladó Meyerbeer á Munich, en donde escribió su primera obra dramática, titulada *la Fille de Gephthé*, la que impregnada de las formas escolásticas y careciendo del encanto de la melodía, no tuvo éxito.—Hasta entonces puede decirse que solo se había distinguido Meyerbeer como pianista é improvisador; confiando, pues, en sus facultades de instrumentista, resolvió trasladarse á Viena con el objeto de darse á conocer como pianista. A su llegada tuvo ocasion de oír á Hummel, que se hallaba entonces en todo el brillo de su talento. Meyerbeer, comprendiendo al punto lá importancia del rival con quien tenia que luchar, conoció que el estilo de Hummel difería del suyo en cuanto á la ejecución pura y á la manera de ligar con naturalidad los acordes y los grupos sonoros en el piano. No queriendo ser vencido en ese terreno, se encerró durante diez meses y se dedicó á continuos ejercicios de digitación, haciendo sufrir á su estilo las modificaciones convenientes para imitar la manera de Hummel.—Al cabo de ese tiempo, Meyerbeer se hizo oír en los primeros salones de Viena, y su gran ejecución y su facilidad y buen gusto en interpretar toda clase de música, causaron la mas viva impresion.—Moscheles, que le oyó por aquella época, dijo que si este artista se hubiese mantenido entonces solo como pianista, pocos ó tal vez ninguno hubiora podido luchar con él; pero otras miras ocupaban su ánimo.—Meyerbeer llegó á granjearse una gran reputación como pianista eminente y como compositor de varias piezas para piano, que fueron ejecutadas en algunos conciertos de Viena con gran aplauso y admiración de los inteligentes.—Esto hizo que se le confiara la composición de una ópera cómica para el teatro de la corte, titulada *Abimelech ó Los dos Califas*, la que, escrita bajo las mismas condiciones que la *Fille de Gephthé*, fué recibida con gran frialdad.—La música italiana dominaba en Viena por aque-

la época, y el estilo de las composiciones de Meyerbeer, enérgicamente distinto del carácter de las óperas italianas, no podía hallar admiradores por aquel entonces, mucho menos cuando su inesperienza en el modo de escribir para las voces hacía que sus obras apareciesen con cierto carácter de oscuridad y dureza para el oído.—Aconsejado por Sallieri para que fuese á Italia á instruirse en la composicion vocal, se trasladó á dicho país, en donde despues de algunos años de estudio y de observaciones, dió al teatro de Pádua *Romilda e Costanza*, ópera semi-séria, que fué representada con buen éxito el año 1818.—A esta siguió en 1819 *Semiramide riconosciuta*, escrita en Turin para la Carolina Bassi.—En 1820 fué representada en Venecia *Emmadi Resburgo*, otra partitura de Meyerbeer que obtuvo un gran éxito pocos meses despues de haberse estrenado *Eduardo e Cristina*, de Rossini.—Este fué el primer paso importante de Meyerbeer en la composicion dramática; su nombre se hizo bien pronto popular en toda Italia y su *Emma* fué representada en los principales teatros.—El gran éxito obtenido con esta obra abrió á Meyerbeer todas las escenas de Italia particularmente la de la *Scala* de Milan, para cuyo teatro escribió en 1826 la ópera *Margherita d'Angou*, drama semi-sério de Romani, que fué representado el 14 de Noviembre del mismo año.—A *Margherita* sucedió *L'Esule di Granata*, ópera seria de Romani, representada por primera vez en el mismo teatro el 12 de Marzo de 1822.—Estas obras obtuvieron un gran éxito en la *Scala* de Milan, y esto alentó al jóven compositor á trasladarse á Roma con el objeto de escribir *Almanzor*, ópera seria en dos actos, que no pudo ser terminada para la época fijada, á causa de una grave enfermedad de que se vió atacado Meyerbeer por aquella época.—Habiendo pasado á Berlin para restablecerse, escribió durante su convalecencia la ópera alemana titulada la *Porte de Brandebourg*, que no fué representada. De vuelta á Italia, dió al teatro de Venecia el *Crociato*, representado en 26 Diciembre de 1824.—Esta obra alcanzó tal éxito, que Meyerbeer fué llamado y coronado sobre la escena.—La individualidad del talento de Meyerbeer comenzó ya á tomar una nueva direccion en esta ópera, manifestándose en ella las tendencias del maestro á caracterizar

fuertemente las situaciones dramáticas y á dar un gran interés y un colorido particular á los efectos instrumentales.—Desde la ejecucion del *Crociato*, Meyerbeer guardó silencio y permaneció algunos años retirado y sin dar al teatro ninguna obra.

Su casamiento y la dolorosa pérdida de dos hijos, le hicieron suspender sus trabajos y llevar por algun tiempo una vida de recogimiento y meditacion.—Fruto de esta época de seria reflexion sobre el arte, fué la trasformacion ó el cambio completo que se operó en el artista, cuando en 1830 apareció con su ópera *Roberto el Diablo*, representada en el teatro de la Grande Opera de Paris en el mes de Noviembre del mismo año.—En esta ópera se manifestó ya el gran compositor y el artista sabio y pensador, que habia penetrado hasta los secretos más recónditos del arte, presentando combinaciones instrumentales de gran novedad, y situaciones musicales impregnadas de gran ciencia y saber.—El éxito de esta obra fué inmenso, pues se ha mantenido sobre todas las primeras escenas de Europa por espacio de mas de treinta años, y se mantendrá, á no dudarlo, por ser una de aquellas producciones del ingenio humano que sobreviven á sus actores por la admiracion y el entusiasmo que producen en cuantos las oyen.

Meyerbeer habia ya entrado con esta ópera en la senda gloriosa que le ha conducido á ser una de las grandes figuras del arte musical en el siglo XIX.—Tras *Roberto el Diablo* dió los *Hugonotes*, obra colosal, llena de rasgos profundos, que se mantuvo y se ha mantenido á la misma altura que el *Roberto*; esta obra se representó por primera vez en el teatro de la Grande Opera de Paris el 21 de Febrero de 1836.—A los *Hugonotes* siguió el *Profeta*, representada por primera vez en el mismo teatro el 16 de Abril de 1849.—El éxito de esta obra igualó al de las dos que le habian precedido.

En 1854 Meyerbeer dió al teatro de la Opera Cómica de Paris la Opera *L'Etoile du Nord*, estrenada el 16 de Febrero del mismo año, la cual fué acogida con tal entusiasmo por parte del público, que 250 representaciones, que ya cuenta dicha ópera, no han podido disminuir todavia el efecto.—El dia 4 de Abril de 1859 se estrenó en el mismo teatro *Le Pardon de Ploërmel*, ópera que abunda en

interés armónico é impregnada del saber propio de las composiciones de este ilustre maestro alemán.—Al *Pardon de Ploërmel* siguió en 1862 *La Africana*, grande ópera, que ha alcanzado un éxito inmenso en las primeras escenas del mundo. Meyerbeer ha compuesto además un gran número de cantatas para voces solas, himnos, salmos á ocho voces, *misereere*, *Stabat Mater*, *Te Deum*, *Pater noster*, estilo á *capella*, melodías con acompañamiento de piano, y una infinidad de obras instrumentales, que sería prolijo enumerar.—Este gran compositor, al que se le ha tachado el defecto de carecer de inspiración melódica, no puede negársele por otro lado una gran originalidad y un carácter esclusivo y propio de su música, la que presenta las cualidades inherentes al hombre de genio que se afana y se desvela por hallar algo nuevo con que apartarse de la ruta seguida por sus contemporáneos.—Bajo este punto de vista, Meyerbeer es un gran artista, que ha abierto de cierto modo un nuevo camino á la composición musical, aunque sin traspasar los límites á que ha llegado la moderna escuela alemana, caracterizada por Wagner y sus secuaces.

Mezza voce.—Dá á entender en la ejecución del canto, que la voz ha de ser emitida con la mitad de su fuerza, ó sea á media voz.

Mezzo forte (M. F.)—Esta expresión italiana indica que el sonido se ha de emitir con un grado de fuerza intermediario entre el *piano* y el *fuerte*.

Mezzo piano (M. P.)—Indica que la voz ha de producirse con alguna mas fuerza que en el *piano*.

Mezzo soprano.—La voz de mujer se divide en dos especies principales, llamadas voz de *soprano* y voz de *contralto*. La primera es la mas aguda y la que su extensión sube mas al agudo. La segunda es menos aguda, y su extensión desciende mas al grave.—Una voz intermediaria, que no desciende tanto como el contralto, ni sube tanto como el soprano, se llama voz de *mezzo soprano*. La extensión de esta es desde el *la*, por bajo del pentágrama, llave de *sol*, hasta el *fa* ó *sol* de su segunda octava en dicha llave.

Mi.—Nombre de la tercera nota de la escala moderna.

Mínima.—Nombre del signo de notación

musical cuyo valor equivale á la mitad de la semibreve.

Mínima consonancia.—Los antiguos llamaban así al intervalo de cuarta, cuando se hallaba entre las dos voces tenor y contralto, en un acorde de tercera, sexta y octava.

Minore.—Esta palabra italiana se encuentra á veces colocada en una pieza de música, en el lugar en donde esta cambia del modo mayor al menor.

Minueto.—El minueto es una especie de composición, que ha sido tratada de un modo especial por los grandes maestros, como Beethoven, Mozart y Haydn, los cuales han adornado sus sinfonías y sus cuartetos con este género de composición caprichosa, cuyo carácter, ligero y animado, contrasta de un modo particular con el conjunto de toda la pieza. La medida del minueto es de tres tiempos, y su movimiento muy rápido.

Los cuartetos instrumentales de Beethoven se distinguen particularmente por sus bellos minuets.

Miró (José).—Nació en la ciudad de Cádiz el año de 1815, de padres muy bien acomodados. Pocos años después pasó su familia á establecerse en Sevilla, y conociendo los padres de Miró las brillantes disposiciones de su hijo para la música, encargaron su educación al Sr. D. Eugenio Gómez, organista de aquella catedral. Los progresos que hizo Miró bajo tan hábil dirección fueron tan rápidos, que quedó instruido competentemente, tanto en el piano como en el contrapunto.

Acabó por este tiempo la muerte de su amado padre, pérdida sensible para Miró, y que le decidió á seguir como artista la carrera que hasta entonces habia cultivado por afición.

Impulsado por su genio ardiente de gloria, y conociendo Miró que si permanecía en España no alcanzaria tantos adelantos como deseaba, se decidió á marchar á París muy joven aun, en donde, bajo la dirección y sabios consejos del célebre maestro Kalkbrenner, el continuo roce de los mejores y mas reputados pianistas, como Hummel, Bertini, Herz, Chopin, Dhoter, etc., además de un asiduo y constante estudio, bastaron para colocar á Miró á una altura que le ha valido ser calificado repetidas veces por la prensa como uno de los *planistas españoles* mas sobresalientes de nuestros dias.

Desde esa época se hizo oír en público en un gran número de conciertos, tanto en París durante los inviernos, como en las principales ciudades de Francia, Bélgica é Inglaterra en las temporadas de verano.

En 1842 vino á España, y dió á conocer en Madrid la nueva escuela de Thalberg con las fantasías del *Moisés* y de *La Sonámbula*, que este gran pianista acababa de ejecutar por primera vez en París, y que ejecutó Miró, alternando con composiciones suyas, en seis brillantes conciertos que tuvieron efecto en la academia Filarmónica Matritense, en el Liceo y en el Instituto, habiendo merecido de la bondad de S. M. la reina la honra de ser condecorado con la cruz de la real y distinguida orden de Isabel la Católica.

Las personas mas autorizadas en el arte, entre otras D. Pedro Albeniz, le prodigaron en la prensa de la corte los mayores elogios.

Después de haber recorrido las principales ciudades de España, pasó á Lisboa, en donde dió cuatro conciertos en el gran teatro de San Carlos.

En 1845 se trasladó Miró á los Estados-Unidos, donde dió otros varios en Nueva-York, Filadelfia y Boston. De allí pasó á la Habana, cuya ciudad recuerda todavía con entusiasmo los diez conciertos que dió en el espacio de un mes, y en los cuales tuvo un éxito tan extraordinario como jamás artista alguno lo habia obtenido; así lo corrobora la prensa toda de aquella culta poblacion en un sinnúmero de artículos entusiastas. Reconoció Miró á tan brillante acogida, se decidió á admitir las proposiciones que le hicieron para establecerse en la Habana, encargándose de la direccion musical del Liceo Artístico y Literario, cuyo cargo desempeñó, dedicándose á la vez á la enseñanza de su arte, hasta el año 1850, que determinó regresar á París, después de haber recorrido varios puerros de la isla de Cuba y de la de Jamáica, con el objeto de establecerse de nuevo en aquella capital, como lo verificó en el año de 1852.

En 1854 vino á España para ver á su familia y volver después á París; pero á su paso por Madrid fué nombrado profesor de piano del Real Conservatorio de Música y Declamacion, lo cual le decidió á quedarse definitivamente en su patria.

Ha compuesto Miró un gran número de

obras para piano, la mayor parte no publicadas, y que, como las de muchos otros artistas españoles, muy pocos las conocen, por no cuidarse de su publicacion, como tal vez convendría para honra propia y para gloria nacional.

En 1856 publicó un método de piano, que fué aprobado y adoptado como obra de texto para las clases de piano del Real Conservatorio, cuyo método está puesto en práctica desde aquella fecha.

En la actualidad desempeña Miró el honoroso cargo de profesor de SS. AA. RR. los serenísimos infantes duques de Montpensier.

Misa.—Composicion musical, destinada á ser ejecutada en la iglesia durante la celebracion del oficio divino.

Las palabras de la misa se avienen perfectamente con el lenguaje variado de la música.—El *Kyrie* es el que sirve de introduccion, siendo como una plegaria afectuosa y tierna; á este sucede el *Gloria* con cantos dulces y brillantes; después sigue el *Credo*, lleno de union y majestuosidad, y en el que se pasa de la expresion de un sentimiento de la mayor ternura á la expresion de la mas profunda tristeza.—Los efectos enérgicos del *Resurrexit* contrastan admirablemente con el abatimiento y el dolor; y por último, un final brillante y rápido en el *Et vitam* pone término á esta gran composicion musical.

El *Et vitam* está ordinariamente tratado en fuga.—El *Sanctus* y el *Agnus Dei* son dos oraciones, de las cuales la una debe ser de un carácter sério é imponente, y la otra de una expresion suave y tierna.

Miserere.—Composicion del género religioso, que se ejecuta en los dias de Semana Santa. Su estilo es muy variado, y admite toda clase de artificios y sutilezas del arte, siendo una composicion en la que el compositor puede mostrar toda su mayor ciencia y saber.

Mixolidio.—Nombre de una de las subdivisiones de los géneros de la música griega.—Terprando Lesvio, músico de gran reputacion entre los griegos, parece fué el inventor de este modo, habiéndole dado este nombre, por ser entre todos los modos de los griegos el que mas sube, por cuya razon le antepuso la dición griega *mix*, que significa eminencia ó predominio.

Mixta (voz).—Esta palabra se aplica á cierta clase de voz, producida ordinariamente

te por aquellos que la tienen de tenor, la cual proviene de que las vibraciones de la laringe son mas rápidas que en la voz natural, imitando así de este modo la voz de mujer. A esta voz se llama tambien *voz de cabeza* ó *falsete*.

Moderato.—Esta palabra italiana unida á cualquiera otra que marque el movimiento, como *allegro moderato*, *andante moderato*, etc., indica que dicho movimiento ha de ser modificado, y no tan rápido como lo que significan dichas palabras.—En general, la palabra *moderato*, como su mismo significado lo espresa, dá á entender, con relacion á cualquiera clase de movimiento, un término medio entre lo rápido y lo lento.

Modo.—Esta palabra se refiere á la escala de nuestra tonalidad moderna.—Su significado genuino es la manera de ser ó de estar alguna cosa; por consiguiente, aplicada esta palabra á la tonalidad moderna, espresa la manera ó la disposicion cómo están colocados los sonidos que la componen.

Un tono cualquiera no puede ser mas que de dos maneras, ó del modo llamado *mayor* ó del *menor*. Si la primera tercera de su escala es mayor, el tono pertenecerá al modo mayor, y si esta es menor, al modo menor.

Es un artificio armónico muy usado y de mucho efecto el cambiar de modo, y el efecto que este cambio produce es tanto mejor, cuanto que existe una gran diferencia entre uno y otro modo. El acorde perfecto mayor se diferencia notablemente del acorde perfecto menor, por el carácter triste y melancólico que caracteriza á este último.—El acorde de la dominante, sin embargo de estar formado de las mismas notas en un modo que en otro, es tambien de una espresion distinta para el oído, pues se acomoda y toma el carácter del modo y del tono á que pertenece.

Modulacion.—Dásele este nombre á aquella parte del estudio de la armonia que trata de las reglas que se deben poner en práctica para cambiar ó trasladar la armonia de un tono á otro.

Toda la ciencia de la modulacion está reducida á conducir los acordes de tal modo, que marchando los sonidos de un modo natural y conforme á las reglas de la tonalidad en que se esté, vengán á recaer sobre el

acorde de la dominante del nuevo tono á que se quiere pasar.

Esta parte de la armonia, la mas importante de todas y la que mas recursos ofrece al compositor, es uno de los principios fundamentales de la belleza musical.

La modulacion puede verificarse de diversas maneras, y es en esto en donde mas se manifiesta el genio ó el talento de un buen armonista. Las alteraciones introducidas en una tonalidad dan á los sonidos y á los acordes atracciones distintas, que consideradas de un modo ó de otro, ofrecen al compositor hábil todos los recursos y todos los medios para conducir la armonia al tono que desea. Así pues, la alteracion descendente del *la b* del tono de *do*, introduce en dicho tono una atraccion hácia la dominante *sol*, y por lo tanto, esta nota puede ser considerada como el cuarto grado del tono de *mi b* mayor; pero si esta misma alteracion se considera como teniendo cierta atraccion hácia el *la natural*, en este caso dicho sonido puede ser considerado como sensible del tono de *la mayor* ó menor, y tomado enarmónicamente por *sol sostenido*. Las relaciones tonales de los acordes á que pertenezcan dichos sonidos, y sus diversas posiciones relativas, marcarán la marcha de cada uno de ellos y la resolucion que se les ha de dar para preparar la entrada en el nuevo tono.

Generalmente las modulaciones mas naturales y usadas son aquellas en que se llega al acorde del cuarto grado de la tonalidad á que se quiere pasar, resolviendo dicho acorde en el de cuarta y sexta de la tónica, y de este al de la dominante, para venir á caer en la tónica.—Entre estos acordes se mezclan otros acordes accesorios y transitorios, como el de sétima disminuida, el de sexta aumentada, la segunda inversion del acorde de sétima, de segunda, ó algun otro que contribuye á dar mas variedad y mas suavidad á la modulacion.

Modulacion relativa.—Llamaban así los antiguos cuando se pasaba de un tono á su relativo menor.

Modular.—Pasar de un tono á otro.—La transicion ó paso de un tono á otro puede verificarse, bien por medio de las reglas de la modulacion, ó bien valiéndose de ciertos artificios que el arte ofrece, sin necesidad de hacer uso de todas las reglas de esta.—Así

pues, se puede pasar de un tono á otro por medio del unísono, por medio de un silencio de alguna duracion, ó bien de un modo inusitado ó inesperado para el oído, produciendo así efectos nuevos y sorprendentes.

También puede modularse dentro del mismo tono, ó sea sin salir de él, toda vez que las frases y los períodos sean terminados por los acordes característicos del tono, tales que el de la tónica y el de la dominante ó sus relativos mas cercanos. Estas modulaciones momentáneas y sucesivas, que se efectúan dentro de la frase sin destruir enteramente la tonalidad, constituyen una de las riquezas de la armonia, y uno de los recursos mas poderosos que posee el arte para agradar y cautivar al oído.

Molina (PARTOLOMÉ).—Monje franciscano español, nacido en la segunda mitad del siglo XV, y autor de un tratado de canto eclesiástico, titulado *Arte de canto llano*; Valladolid, 1509, en folio.

Mollo.—Este término italiano, unido al *allegro* ó á otra cualquiera palabra relativa al movimiento de la música, indica que dicho movimiento ha de ser mas rápido y mas vivo que lo que indique la palabra.

Monasterio (JESÚS).—En la villa de Potes tuvo lugar el nacimiento de este célebre violinista, el año de 1836. Hijo de una familia distinguida, su padre, que había honrado hasta entonces la toga en diversos puestos de la administración de justicia, que ocupó, residía en aquel punto, su pueblo natal, entreteniéndose en algunos ratos sus ocios tocando el violín, cuyo instrumento aprendió como tantos otros aficionados cuando estudió la carrera de leyes en la universidad de Valladolid.

Monasterio le escuchaba siempre con verdadero entusiasmo, y prefería oír el instrumento á participar con los demás niños de su edad de los juegos de la infancia. Una tarde, cuando apenas contaba cuatro años y medio, y en la hora del crepúsculo, se paseaba por una habitación el honrado juez cesante, ejecutando una melodía tan sencilla como melancólica. Monasterio se introdujo en la estancia sin que su padre se apercibiese, y colocado en un rincón de ella comenzó al corto rato á derramar abundante llanto. Bien fácilmente comprendió el que le había dado el ser, con ese sublime instinto propio solo de un padre, que aquellos sollozos eran seguro

indicio de una sensibilidad nada común y de un génio especial y predestinado. Al poco tiempo marchó el padre á Valladolid con motivo de asuntos de familia, y el juguete que como expresivo recuerdo de su cariño le trajo, fué un violín, que creemos escusado decir que era uno de tantos como los que tan fácilmente se adquieren por un módico precio. Jesús no destruyó el juguete, presente del cariño de su padre, con la rapidez con que á su edad casi todos hemos solido hacerlo tan pronto como hemos visto satisfecho nuestro antojo; lejos de eso, nunca dejó de cuidarle con cariñosa solicitud, y aun hoy le conserva como uno de sus mas gratos recuerdos. Sus cuerdas fueron sustituidas por otras que su padre le puso, y este se distraía, vista la afición de su hijo, en darle algunas lecciones, de las que sacó tal fruto, que á los dos días tocaba un wals, y recién cumplidos los cinco años de su vida ejecutó en una romería los bailes que entonces estaban mas en boga en el país.

Suficiente prueba era esta de su disposición, y comprendiéndolo así su padre, se decidió á hacer el sacrificio de buscar quien pudiese enseñarle los conocimientos que él ya no podía transmitirle, y pasó á Palencia, en donde puso á Jesús bajo la dirección del primer violín de la catedral. Al poco tiempo su primer maestro, despues de su padre, no tuvo nada que enseñarle, y se trasladó á Valladolid, donde recibió lecciones de un buen aficionado y excelente crítico musical, que ocupa hoy un lugar tan brillante como merecido en el periodismo.

El niño artista necesitaba mas campo donde esplayar su génio, porque cuanto en Palencia y en Valladolid se le había enseñado no era bastante para él, capaz de abarcar en tan corta edad mayores conocimientos, y su padre se decidió á llevarle á Madrid. En este punto, y apenas hubo llegado, tuvo la honra de tocar delante del regente del reino, el duque de la Victoria, que le regaló el mejor violín que pudo encontrarse proporcionado á su edad, y le presentó á S. M. la reina para que le oyera. Era el año de 1845, y el regente, para que pudiese completar su educación artística, le señaló una corta pensión, de la que disfrutó hasta el año de 1848. Durante este tiempo tuvo por maestros en Madrid á D. Antonio Baroca, D. José Vega y D. Juan

Ortega, y recorrió las principales capitales de España, tocando en los liceos de Madrid, Sevilla, Granada, Lérida y otras poblaciones, mereciendo que se le nombrara socio de mérito de todos ellos.

Por entonces (1845) tuvo el dolor de experimentar la pérdida de su querido padre; pero la Providencia le proporcionó en la persona del Sr. Montoya, entusiasta por el arte, un tutor, que fué su segundo padre y al que aun hoy venera casi con el mismo cariño. El tutor creyó que esta precocidad podía morir en flor, como tantas otras, sino era convenientemente dirigida, y conociendo que en España su pupilo no tenía nada que aprender, aunque privado ya de la pensión, se brindó á llevarle á Bruselas, en donde le colocó bajo la dirección del gran Berlioz en el año de 1850, dedicándole al mismo tiempo á estudiar la armonía con M. Lemmens y el contrapunto con M. Fetis. Monasterio se propuso sujetarse por completo á las lecciones de su nuevo maestro de violín, y habiéndose presentado á los dos años por primera vez á concurso, obtuvo por unanimidad *el premio de honor* en aquel célebre Conservatorio.

Con motivo de este triunfo, y queriendo demostrarle S. A. R. la infanta doña Isabel de Borbon lo grato que le habia sido, le regaló un precioso arco de violín guarnecido de brillantes, cuyo dibujo hizo por sí misma.

Poco tiempo después regresó á España y demostró públicamente los adelantos que habia hecho en Madrid, cuyo público le colmó de aplausos. En 1854 mereció que S. M. le nombrase violinista honorario de su Real Capilla, y al poco tiempo recibió tambien el nombramiento de miembro honorario de la Academia Pontificia de Roma.

En 1858 pasó á Inglaterra, en donde dió varios conciertos en Londres, y después recorrió la Escocia y la Irlanda, obteniendo un triunfo en cada parte que se presentaba.

A la vuelta de este viaje, en 1857, y en atención á su reconocido mérito, S. M. se dignó nombrarle, sin previo concurso ni oposicion, profesor de violín del Conservatorio, nombramiento que mereció los aplausos de todos los artistas, que al ver colocado de esta manera al frente de la enseñanza al que con mas títulos que ningún otro podía darla, no consideraron en este acto sino la recompensa justísima tributada al genio y bajo ningún

concepto el encumbramiento debido al favor ó á la intriga. Las esperanzas que al confiarle esta enseñanza puso en él el gobierno de S. M., lejos de verse defraudadas, han sido satisfechas tal cual era de esperar, como lo han justificado todos los brillantes concursos verificados al finalizar los años académicos.

Poco tiempo antes de este nombramiento, y en el mismo año, con motivo de haber tenido la honra de tocar ante SS. MM. su fantasía de aires españoles, que dedicó á la reina, esta señora, ávida siempre de recompensar al mérito donde quiera que se encuentre, le condecoró con la cruz de Carlos III.

Desde Setiembre de 1861 hasta la primavera de 1862, Monasterio recorrió la mayor parte de las poblaciones de Bélgica, Holanda y de los diversos estados de Alemania. A la vuelta de su viaje se propuso hacer noche tan solo en Weimar, en donde residía como maestro de capilla de S. A. R. un antiguo amigo suyo.

En la noche del día en que llegó, estaba preparado un concierto en la corte, en el que tomaban parte muchas notabilidades, y Monasterio fué invitado repentinamente para que cooperase á su mayor brillo, á lo que accedió gustoso, ejecutando dos piezas de su composicion. Tal fué el entusiasmo que produjo que no pudo menos de acceder á la súplica insistente que los duques le hicieron de retrasar su viaje unos dias mas para oírle en una reunion de familia. SS. AA. le prodigaron en ella toda clase de distinciones y le hicieron las proposiciones mas halagüeñas para que se quedase en su cámara de primer violín á solo y maestro director de conciertos, puesto ocupado anteriormente por los célebres Laub y Joachim. Difícilmente pudo rehusar Monasterio esta honra, sino pidiendo un plazo para pensarlo antes de decidirse, y aun no hace mucho tiempo que rechazó definitivamente la ventajosa colocacion, que se le ofreció hasta otras dos veces, estando ya en España, por conducto primero de su antiguo amigo y por el del gran Chambelan después. El jóven Monasterio ha preferido no abandonar su país, en el que ha logrado alcanzar la posicion suprema reservada á las notabilidades tan solo; pero estos ejemplos de ateneacion patriótica no son tan frecuentes que el gobierno no deba halagar por todos los medios á los que como él son codiciados en el extranjero, para

que no dejen de dar días de gloria á la patria.

Monasterio á su eminentes cualidades de violin solo y concertista, reúne la no menos apreciable y poco común de haber cultivado desde sus primeros años, con una asiduidad y una constancia poco frecuentes, la música clásica, en cuyo género como instrumentista no reconoce rival.

En 1861 fundó en esta corte una sociedad de cuartetos, que ha contribuido en gran manera á desarrollar en España el gusto por la buena música clásica, dando á conocer las obras mas selectas de los maestros alemanes é inculcando en el público el espíritu de apreciación artística que se necesita para conocer el mérito de dichas obras.—Bajo este concepto, Monasterio ha prestado indudablemente un gran servicio al arte musical en España, pues hace pocos años dicha música era apenas conocida en nuestro país, y hoy el público la admira y aplaude, debido esto á los laboriosos trabajos de la asociación planteada por el célebre violinista.—Monasterio es á la vez que un concertista que figura hoy en primera línea en la Europa musical, un compositor distinguido, que ha dado relevantes pruebas de genio y de saber en las bellas composiciones que han salido de su pluma.—Su instrucción nada común en idiomas y en diversos ramos de las bellas artes, unida á ese talento prodigioso que posee en el mecanismo del violin, hacen hoy de Monasterio un artista de extraordinaria talla, cuya reputación europea se refleja sobre nuestra patria y honra indudablemente á la nación que le vió nacer.

Monodia.—Los antiguos usaban de este nombre para indicar un sonido solo, continuo ó permanente.

Monotonía.—La música produce monotonía cuando no ofrece la variedad indispensable á este arte, ya sea por su estructura que choque contra las reglas del arte, ya por la marcha y disposición de los cantos, que proceden de un modo uniforme y monótono para el oído.

Monótona.—Música monótona es toda aquella que no ofrece variedad.

Monserate (ANDRÉS DE).—Nació en Cataluña en la segunda mitad del siglo XVI, y en 1614 era capellán de la iglesia parroquial de San Vicente en Valencia.—Se conoce con su

nombre un tratado de música con el título siguiente: *Arte breve y compendiosa de las dificultades que se ofrecen en la música práctica del canto llano, dirigida á la purísima Virgen María, Madre de Dios y Señora nuestra.* En Valencia, en casa de Pedro Patricio Aleu, 1614; en 4.º, de 124 páginas.

Montanos (FRANCISCO DE).—Músico español, nacido en la segunda mitad del siglo XVI. Hay de él un tratado de música, titulado *Arte de canto llano, con entonaciones comunes de coro y altar, y otras cosas diversas, como se verá en la tabla, compuesto por Francisco de Montanos, y corregido y enmendado por Sebastian Lopez de Velasco, capellán de S. M. y maestro de su real capilla de las Descalzas;* en Zaragoza, en la imprenta de Francisco Moreno, año 1756; en 4.º, de 166 páginas.

Montar.—Montar un instrumento es colocarle en sus lugares respectivos todos los accesorios necesarios para poder tocar en él, como son las cuerdas, las clavijas, etc.

Monteverde (CLAUDIO).—Compositor ilustre, nacido en Cremona el año 1568. Es considerado como el inventor de la disonancia musical, y sus trabajos marcan una transformación del arte en la época en que vivió.—Hijo de una familia pobre, emprendió el estudio de la música desde sus primeros años, y la gran habilidad que llegó á tener en la viola le hizo ser admitido al servicio del duque de Mantua.—Marco Antonio Ingegneri, maestro de capilla del duque, le enseñó el contrapunto, y bien pronto su imaginación ardiente y viva dió muestras de poseer el don de la invención.—Monteverde parece haber sustituido á su maestro en la dirección de la música del duque de Mantua, según se observa en la portada de su quinto libro de madrigales, impreso en Venecia en 1604, y en el que aparece con el título de maestro de capilla de dicho príncipe.—El 19 de Agosto de 1613 sucedió á Julio César Martinengo en la plaza de maestro de capilla de San Marcos en Venecia, empleo que ocupó hasta su muerte.—Monteverde comenzó á distinguirse en la composición de varias piezas de música religiosa y de intermedios y cantatas, escritas para celebrar las fiestas de la corte.—En 1630 escribió la música de un drama de Julio Strozzi, titulado *Proserpina rapita*, para festejar el casamiento de la hija del senador Mocenigo con Lorenzo Giustiniani.—El

efecto de esta representacion fué una gran novedad, y los cantos, los coros, las danzas y la instrumentacion de esta obra produjeron el mas vivo entusiasmo.—Hasta entonces las representaciones teatrales con música habian estado reservadas solo á los palacios de los príncipes y de los grandes; pero en 1637 los poetas y músicos Ferrari y Manelli concibieron el proyecto de abrir en Venecia el primer teatro público de ópera, y Monteverde fué designado para escribir la música de las óperas que habian de ponerse en escena.—En 1639 dió á dicho teatro su ópera *Adona*, que produjo una gran impresion, como un espectáculo nuevo, á que no estaba el público acostumbrado. A esta siguió su *Ariana*, y en 1641 hizo representar *le Nozze d'Enea con Lavinia*, seguida en el mismo año de *Il Ritorno d'Ulisse in patria*; por último, en 1642 terminó su gloriosa carrera con *l'Incoronazione di Poppea*, que fué el canto del cisne de Monteverde, puesto que el ilustre maestro murió en los primeros meses del año 1643.—La causa por que este artista es considerado hoy como un innovador en el arte musical, es el haber demostrado en sus composiciones una rara osadía con el empleo de ciertas combinaciones armónicas, que no estaban en uso en su tiempo. Su genio únicamente le guiaba en tales licencias, y sus contemporáneos, escandalizados con las novedades que introducía, le hicieron cruda guerra, en particular Artessi, que se hizo organo de la indignacion de los demás músicos, publicando un libro, titulado *l'Artusi ovvero delle imperfezioni della moderna musica de Monteverde*; Bologna, 1600. Indudablemente la música de Monteverde abunda en incorrecciones; pero se nota en ella el frecuente uso de la relacion tonal del 4.º y de 7.º grado, lo que constituye el gérmen ó principio de la tonalidad moderna, tal cual como la tenemos hoy.—En su época, basada toda la música sobre la tonalidad del canto llano, en la que no existía la transicion armónica del 7.º al 8.º grado, y del 4.º al 3.º, no podía verse sino con asombro esta relacion tonal, que constituye el principio fundamental de la llamada hoy cadencia.

Las composiciones de Monteverde se distinguían además por la novedad del ritmo, dimanada de su organizacion esencialmente musical; los giros de sus cantos se apartaban

también bastante de la insulsez y monotonía de los de su época, puesto que, haciendo oír con frecuencia la cadencia, les daba un verdadero carácter de expresion musical, muy distinto del carácter de la música que se usaba en su tiempo.—Sus madrigales contienen rasgos de armonía, en los que se observa la prolongacion ó retardo de la novena acompañada de la sexta, proceder condenado por los compositores de su época, la disonancia doble de novena y cuarta, de sétima y cuarta, y de cuarta y sexta reunidas á la quinta, lo que debia producir uno de los efectos mas desagradables que pueden oírse, en razon á que resultaban tres notas simultáneas colocadas á distancia de tono unas de otras.—No obstante esto, en algunos pasajes de sus madrigales se percibe la sensacion de una tonalidad determinada por la cadencia, hecha sentir de un modo análogo á como la producimos hoy.—Verdaderamente no debería ser considerado Monteverde como inventor de la disonancia musical, que existía ya ciertamente en los tiempos anteriores á su época, sino como innovador en el uso de ciertos procedimientos, como en atacar sin preparacion la sétima y novena de la dominante, hacer uso de la quinta menor, del tritono y de la sétima disminuida, constituyendo así una verdadera trasformacion de la antigua tonalidad, y dando lugar á un nuevo sistema de armonía.—Pero en donde resaltan mas sus innovaciones es en la estructura y disposicion de sus óperas, á las que dió cierta expresion y acento dramático, desconocido hasta entonces; inventó el verdadero recitativo, creó el duo escénico, y sin mas guía que su instinto, imaginó efectos de instrumentacion tan picantes como nuevos y extraordinarios para su época.—Entre ellos merece citarse el acompañamiento por todos los instrumentos, con notas repetidas en un movimiento mas ó menos rápido, proceder conservado por todos los compositores desde aquella remota época hasta nuestros dias, y que ha dado lugar al *tremolo* moderno. Monteverde refiere en el prefacio de uno de sus libros de madrigales el mucho trabajo que le costó el hacer comprender á los músicos este nuevo efecto de instrumentacion, obstinados como se hallaban en no querer dar mas que una sola nota por cada compás, en vez de repetirla cuantas veces fuese necesario; mas tar-

de los mismos músicos confesaron que esta novedad era de una gran belleza.—Monteverde escribió un gran número de composiciones religiosas, además de sus óperas, y muchos madrigales que se han publicado en diversos libros, habiendo insertado el P. Martini en su *Saggio fondamentale* el madrigal de Monteverde *Estracciani pur il core*, como una muestra de la belleza del ritmo y de las novedades armónicas introducidas por este célebre compositor.

Morales (CRISTÓBAL).—Célebre y renombrado compositor español, nacido en Sevilla á principios del siglo XVI; hizo sus primeros estudios en la catedral de dicha villa, y después se trasladó á París, en donde publicó algunas composiciones religiosas, habiendo sido nombrado en 1540 cantor de la capilla pontificia.—Su retrato existe en la capilla del Vaticano, y se halla también grabado en la obra titulada *Osservazioni per ben regolare el coro della capilla pontificia*, de Adanni, página 164.—Hawkins ha reproducido este retrato en su *Historia de la música*, y el señor D. Hilarion Eslava posee una magnífica copia del original del Vaticano.—Se ignora la época de la muerte de este ilustre artista, y se tienen pocas noticias acerca de los detalles de su vida. Se sabe, sin embargo, que de Roma volvió á su patria, habiendo sido nombrado el 1.º de Setiembre de 1545 maestro de capilla de la primada iglesia de Toledo, según consta en acta capitular del cabildo de dicha santa iglesia; y que al abandonar el magisterio de Toledo, pasó al servicio del duque de Arcos, en calidad también de maestro de capilla.—Este dato resulta del libro de música titulado *Declaracion de instrumentos*, su autor fray Juan Bermudo, impreso en Osuna el año 1555, en cuya página 120 se halla una carta laudatoria escrita por Morales y fechada en Marchena á 20 de Octubre de 1550, y que dice así: «Epistola del egregio músico Morales, Cristóbal Morales, maestro de capilla del señor duque de Arcos, al prudente lector S.»—Morales fué uno de los primeros compositores que sacudieron el yugo del mal gusto que reinaba en la música religiosa de su época.

Los motetes de este maestro publicados en la *Lyra Sacro-hispana* son las primeras obras que aparecen compuestas por inspiración del sentimiento de la letra, aventajando en esto

á todos sus contemporáneos, tanto españoles como extranjeros.—Una de las pruebas mas relevantes del gran mérito de este compositor se halla en la obra titulada *Memorie storiche-critique delle opere di Palestrina*, publicada en Roma por el abate Baini en 1828. Este autor dice en la página 346 del segundo tomo, que el motete *Inter vestibulum*, que se cantaba en la capilla pontificia y en cuya portada se leía *Motetto raro e famoso di Giovanni Palestrina*, es composición de Morales, cuyo manuscrito original, donado á la capilla pontificia siendo Papa Pablo III, fué hallado y reconocido por el mismo Baini.—Teniendo en cuenta que Morales existió en la capilla pontificia veinte años antes que Palestrina, y que este es tenido por el mejor compositor de la segunda mitad del siglo XVI, bien puede asegurarse que el maestro sevillano Cristóbal Morales fué, si no de los mas grandes compositores de la primera mitad del mismo siglo, el que mas contribuyó á la transformación del arte religioso respecto á la expresión musical.—Las obras de Morales se distinguen por la corrección, el buen canto de las voces, el buen giro armónico, y sobre todo por la expresión encarnada en el significado de la letra de un modo desconocido para su época.—Su motete *Lamentabatur Jacob*, que se canta en la capilla pontificia el cuarto domingo de cuaresma, es citado como una obra maestra de arte y de ciencia.—Se han publicado de su composición: 1.º, *Liber I Misarum, quatuor vocum; Lugduni*, 1546, en fol.; 2.º, *Magnificat octo tonorum cum quatuor vocibus, liber primus*, Roma, 1541, en fol.; 3.º, *Motettus 4 vocum*, lib. I y II, Venecia, 1545 á 1546; 4.º, *Motetti á 5 voci*, lib. I, Venecia, 1545; 5.º, *Lib. II Misarum cum quatuor et quinque vocibus*, Roma, 1544, en fol.; 6.º, *Lamentationi a quattro, cinque e sei voci*, Venezia appresso d'Antonio Gardano 1564 en 4.º; 7.º, *Missa quatuor cum quatuor vocibus; Venetiis apud Alexandrum, Gardanum* 1580, en 4.º; 8.º, *Moralis Hispani et multorum extimæ artis virorum Musica, cum vocibus quatuor, vulgo motecta cognominata, ejus magna pars paribus vocibus cantanda est; Venetiis apud Hieronymum Scottum*, 1545t en 4.º.

También se hallan las misas de Morales *Le Home arme* y *De Beata Virgine* en la colección que lleva por título *Quinque Missarum har-*

monia Diapente, id est quinque voces referens. Venecia, Antonio Gordano, 1547, en 4.º—Otras de sus misas se hallan tambien en manuscrito en el archivo de la capilla pontificia. Kircher ha insertado un *Gloria* de Morales en su *Musurgia* (lib. VIII, cap. 7), y se hallan además varios trozos de sus composiciones en el *Concentus* de Sablinger (Augsburgo, 1565), en el *Saggio fondamentale* del P. Martin y en el *Arte pratico di contrapunto* de Paolucci, tomo II.—Las obras capitales de este maestro son los *Magnificat* y su segundo libro de misas, muy superior al primero, bajo el concepto de la buena estructura y disposicion de las piezas que contiene.—Este insigne compositor representa indudablemente una de las glorias del arte músico-religioso español, y figura en primera línea al lado de los compositores mas célebres que cuenta la historia del arte.

Mordente.—El mordente es uno de los adornos de la melodía, y se compone de un grupo de tres ó mas sonidos, que resolviéndose sobre otro sonido, no forma parte de la medida, y es como un pasaje que se intercala entre nota y nota para hacer su sucesion mas graciosa y elegante.

El mordente es de una, dos, tres ó cuatro notas; llamándose tambien á estas dos últimas grupetos. El mordente se diferencia de la apoyatura, con la que alguna vez se confunde, en que el valor de aquel es generalmente rápido ó de poco valor, y el de esta suele tomar de la nota que le sigue la mitad, el tercio ó dos tercios de su valor.

Morendo.—Esta palabra italiana indica que los sonidos han de producirse con tal acento de dulzura, que se vayan desvaneciendo poco á poco, como si se fueran alejando.

Mormorando.—Esta palabrase encuentra á veces en aquellos pasajes en que el compositor ha querido imitar un murmullo ó ruido extraño, debiendo ser entonces la ejecucion de la música parecida á la del trémolo.

Mosaico.—Esta palabra es aplicable á la música, con relacion á aquellas piezas compuestas de aires de un carácter distinto.

Moscheles (ignacio).—Célebre pianista compositor, considerado hoy como uno de los fundadores de la escuela moderna de piano.—Hijo de un negociante judío, nació en Praga el 30 de Mayo de 1794, y tomó sus pri-

meras lecciones de Denis Weber, director del Conservatorio de Praga.—Su asiduidad y su constancia en el estudio le hicieron bien pronto estar en disposicion de poder interpretar con gran correccion las obras de Hændel y de Sebastian Bach.—A la edad de doce años, en 1806, se hizo oír en los conciertos públicos de Praga, y obtuvo el éxito de un artista consumado. Enviado á Viena para estudiar la composicion, tomó lecciones en aquella capital de Albrechtsberger y de Salieri, y comenzó ya á darse á conocer como pianista y como compositor de cierto mérito.—Infatigable en el estudio, Moscheles llegó á formarse una manera especial de tocar el piano, introduciendo una gran variedad en la ejecucion, y dando al sonido un matiz y un colorido distinto del usado por los pianistas de su época.—En 1816 se hizo oír en Dresde, Munich, Leipzig y otras grandes capitales de Alemania, alcanzando por todas partes un éxito tan merecido como brillante. En 1820 dió conciertos en Paris, promoviendo una especie de revolucion entre los pianistas de aquella capital, que veian en el estilo y en la ejecucion de Moscheles operarse una especie de trasformacion en el arte de tocar el piano.—De Paris pasó á Lóndres, en donde su llegada causó gran sensacion en los artistas y aficionados, los cuales prodigaron grandes ovaciones al distinguido pianista.—De vuelta á su país natal, hizo otras varias escursiones por Alemania, Francia é Inglaterra en distintas épocas, logrando siempre entusiasmar al público, y recogiendo por todas partes gran cosecha de plácemes y aplausos.—Por último se fijó en Leipzig, en donde fué nombrado profesor de piano del Conservatorio.—Moscheles se ha distinguido igualmente como compositor, siendo consideradas como clásicas sus composiciones para piano, y tenidas á justo título en mucha estima y aprecio por los artistas é inteligentes.—Sus estudios, sonatas, conciertos para piano y orquesta, fantasías, rondós, marchas, variaciones, etc., son modelos de una armonía correcta y pura, y obras á propósito, no solo para el estudio del piano, sino tambien para el estudio del análisis armónico.

Mosso.—Término italiano, que indica el grado de celeridad del movimiento marcado por la palabra *allegro*, ó otra cualquiera palabra de las que señalan el movimiento de

la música. *Allegro mosso* indica una medida rápida y un movimiento ligero y animado. *Piu mosso* indica aún mas viveza y animacion.

Motete.—En otro tiempo el motete era una composicion religiosa de un estilo severo, hecho para dos, tres, cuatro, cinco ó seis voces solas, y acompañadas únicamente del órgano. En el siglo pasado fué cuando se principió á ejecutar estas piezas con acompañamiento de orquesta.

El motete es la composicion religiosa de que mas uso se hace despues de la misa y los oratorios. Ella ha sido cultivada por casi todos los grandes maestros, distinguiéndose particularmente entre ellos Pergoleso, Vitoria, Leo, Durante, Haydn, Mozart, Cherubini y Eslava, que han hecho obras modelos en este género.

Motivo.—Toda composicion musical tiene siempre una idea principal, que desenvuelta ó desarrollada de distintas maneras, forma la base, digámoslo así, ó el diseño primitivo de la pieza.—A esta idea se llama tema ó motivo de la composicion.—En la fuga se dá el nombre de motivo á la breve melodía que dice la primera voz ó instrumento, y que debe ser imitada por las que vayan entrando sucesivamente, y de la cual se sacan despues todos los elementos que sirven para el desarrollo de la fuga.

Moto (con).—Esta palabra italiana se refiere al movimiento de la música, é indica, unida al *allegro* ó al *andante*, que la ejecucion ha de ser mas animada y viva de lo que espresan estas palabras.

Movimiento.—Se designa con este nombre el grado de presteza ó lentitud con que se ejecuta la música. Hay diversas clases de movimientos, considerándose cinco especies principales, que son: el *largo* ó *lento*, el *adagio*, el *andante*, el *allegro* y el *presto*. Las otras especies, como el *larghetto*, el *andantino*, el *allegretto*, etc., no son mas que modificaciones de estas cinco especies principales.

Movimiento armónico.—Este movimiento hace referencia á la marcha simultánea de dos, tres, ó mayor número de sonidos, que se suceden segun las reglas establecidas en la armonia. Este movimiento se divide en tres especies principales, que son: movimiento *directo*, *contrario* y *oblicuo*. El movimiento es directo, cuando los sonidos bajan y suben al

mismo tiempo unos que otros; contrario, cuando unos suben mientras otros bajan, y oblicuo, cuando uno ó mas suben ó bajan, quedando otros quietos en un mismo grado sin variar de entonacion.

Movimiento misto.—Nombre antiguo del movimiento contrario.

Mozart (JUAN CRISÓSTOMO WOLFGANG).—Ilustre compositor, nacido en Salzburgo el 27 de Enero de 1756.—Dotado de una extraordinaria disposicion para la música, recibió las primeras lecciones de clave de su padre Leopoldo Mozart, y á la edad de seis años ya era la admiracion de cuantos le oían, por la rara habilidad que demostraba en tocar é improvisar temas inventados por él mismo.—En 1762, Leopoldo Mozart hizo un viaje á Munich acompañado de su hijo, el cual á la tierna edad de seis años ejecutó ya un concierto ante el elector, siendo el asombro de toda la corte, por la seguridad, aplomo y soltura con que tocaba, dando muestras de un talento y de una penetracion impropias á su edad.—En el otoño del mismo año tocó en Viena ante el emperador, y lo extraordinario y precoz del niño pianista preocupó por mucho tiempo la atencion de los primeros personajes y de los artistas mas distinguidos de la corte. En el mes de Julio de 1765, Leopoldo Mozart llegó con su hijo á Paris y consiguió que este tocara varias veces ante la corte de Versailles, causando tal admiracion, que logró obtener el favor de los palaciegos y de los miembros de la familia real, los cuales cada vez que encontraban al niño Mozart lo besaban y acariciaban, mostrándose mas pródigos en besos y caricias que no en dádivas ó recompensas hacia el ser extraordinario que tanto cautivaba su atencion.—Esto hizo que el padre de Mozart dijese á su mujer en una de sus cartas: «Si todos los besos que prodigan á Wolfgang pudieran trasformarse en buenos luises de oro, no tendríamos por qué quejarnos.—Pero desgraciadamente los tratantes y alberguistas no se contentan con ser pagados en besos; esperemos, sin embargo, que todo marchará bien, y entre tanto manda decir una misa diaria durante una semana.»—El deseo de Leopoldo Mozart de especular con su hijo se manifestó siempre en los diversos viajes que hizo sin mas objeto que esponder por todas partes la asombrosa ejecucion de su hijo en el clave; pero este deseo

está justificado hasta cierto punto, en vista de que lo que deseaba no era mas sino procurarse los medios necesarios para poder viajar y hacer patentes las grandes facultades artisticas con que el cielo habia dotado al hijo de sus entrañas; deseo natural en un padre, el cual preparaba así el gran camino y la brillante carrera que él mismo creia que su hijo estaba predestinado á seguir en el arte de la música.—Leopoldo Mozart murio pobre, y por lo tanto, poco pudo aprovecharse de los grandes triunfos alcanzados por su hijo en los primeros años de su carrera.—Antes de abandonar á Paris fueron grabadas en aquella capital las dos primeras sonatas, escritas por Mozart á la edad de siete años, y dedicadas la primera á la princesa Victoria y la segunda á la condesa de Tessé.—Estas dos sonatas, que se hallan en la coleccion de sus obras, son de mucho mérito y hubieran hecho honor á los artistas mas reputados de aquella época.—El 40 de Abril de 1764, Leopoldo Mozart se embarcó en Calais con direccion á Londres, en donde el jóven Mozart causó no menos admiracion y entusiasmo que habia causado en Paris.—Despues de haber tocado el órgano ante el rey Gregorio III, dió varios conciertos, á los que se agolpaba la multitud ansiosa de admirar al niño pródigo.—En Londres escribió tambien seis sonatas para clave, dedicadas á la reina.—De vuelta á Salzburgo, Mozart continuó el estudio de la composicion bajo la direccion de su padre, teniendo por modelo las obras de Händel y de Sebastian Bach y las de los antiguos maestros italianos. En 1768 su padre lo condujo á Viena, y el jóven artista fué presentado al emperador Joseph II y á la emperatriz, que quedaron prendados del prodigioso talento de Mozart, habiendo mostrado deseos el emperador de verle componer una ópera y dirigirla él mismo al clave.—Leopoldo Mozart tomó este deseo por lo sério, creyendo que la reputacion de su hijo dependia del buen éxito en esta empresa.—Largo tiempo tuvo que esperar para conseguir un libreto; por fin pudo lograrlo, y entonces el jóven Mozart puso manos á la obra escribiendo la música con una gran rapidez.—Una vez la ópera concluida, se presentaron grandes obstáculos para poder llevar á cabo su ejecucion, y despues de un trabajo asiduo de mas de catorce meses, el pobre Leopoldo tuvo que

volver con su hijo á Salzburgo, defraudado en sus esperanzas y casi arruinado por los gastos que le habia ocasionado su permanencia en Viena. En Salzburgo el jóven Mozart se dedicó al estudio de la lengua italiana para prepararse al viaje que su padre proyectaba para darlo á conocer en la tierra clásica de los grandes maestros.—En 1769 emprendieron el viaje á Italia y recorrieron las principales ciudades, siendo acogido Mozart con un gran entusiasmo en Verona, Mantua, Milan, Florencia, Roma y Nápoles, en cuyos puntos dió conciertos, que llenaron de admiracion al público, puesto que nunca se habia visto cosa semejante.—El programa de estos conciertos se componia generalmente de dos sinfonías escritas por él mismo, de un concierto de clave que se le habia de dar y que habia de ejecutar de repente, de una sonata que le seria ignamente dada, y que deberia trasportar inmediatamente en el tono que se le indicase, de un aire compuesto y cantado por él al piano, sobre palabras que le serian presentadas en el concierto, de una sonata y una fuga improvisadas sobre un tema dado, y por último, de una sinfonia que deberia tocar teniendo á la vista únicamente la parte de primer violin de la obra que se le indicase.

Tales prodigios en un niño de catorce años no podian por menos que causar el asombro y la admiracion de cuantos le oian. Su fama se extendió bien pronto por toda la Italia, y las academias y liceos les abrieron sus puertas, y los hombres mas ilustres se apresuraron á conocerlo y á prodigarle los mayores elogios y alabanzas.—El P. Martini lo llamó ya á esa tierna edad *ilustre maestro*, al examinar la antifona á cuatro partes escrita por Mozart, cuando su admision en la Academia filarmónica de Bolonia, que tuvo lugar siendo aun tan jóven.—Dos audiciones nada mas del *Miserere* de Allegri bastaron á Mozart por aquella época para escribir de memoria esta obra célebre, de la que estaba prohibido sacar copias.—El mas célebre compositor dramático de aquel tiempo, Adolfo Hasse, llamado por los italianos el *Divino Saxon*, despues de haber oido la cantata de Mozart titulada *Ascanio in Alba*, escrita á los catorce años de edad, exclamó: «*Este niño nos hará olvidar á todos!*» y la poblacion de Milán, trasportada de entusiasmo, gritaba á la salida de los

conciertos que Mozart daba en aquella capital en 1770: ¡*Ewiva il maestrino!* En Milán se representó por primera vez su ópera *Mitridate* el 26 de Diciembre de dicho año, con un éxito tan extraordinario, que obtuvo 22 representaciones consecutivas, lo cual era mucho para aquella época.—Al año siguiente se estrenó su ópera seria *Lucio Silla*, cuyas partes principales fueron desempeñadas por Rauzzini y la *prima-donna* De Amicis.—El público acogió con gran favor esta producción, que fué seguida de *La Finta Giardiniera*, representada en Munich en 1774, y de la pastoral en dos partes *Il Re pastore*, compuesta para la corte de Salzburgo y representada por primera vez en 1775.

En 1778 Mozart se hallaba en París, pues de haber permanecido mas de tres años en Salzburgo y Munich esperando encontrar alguna protección en la corte; pero habiendo visto mal atendido y recompensado su talento, la situación precaria en que se hallaba él y su familia le obligó á trasladarse á la capital de Francia, en donde su mala estrella le hizo experimentar amargas decepciones. Despues de esperar en vano un libreto de ópera que le habian prometido, el director del concierto espiritual no quiso que se copiasen una sinfonía suya que habia escrito para los célebres artistas Ritter, Raimond y Punto.—Este director no le dió otra ocupación que la de arreglar un *Miserere* de Holzbaner, que no tuvo éxito.—Por aquel entonces escribia Mozart desde París á su padre: «Si hubiese aquí, decía, personas de buen gusto, con corazón para sentir y con algunas ideas del arte, yo me consolara de todas mis desgracias; pero los hombres con quienes yo trato son brutos en materia de música.»—Una gran desgracia vino á herir el alma de Mozart durante su residencia en París.—Su madre, que le habia acompañado en este viaje, sucumbió á la edad de 57 años.—El desgraciado grande hombre se hallaba en un gran aislamiento cuando le ocurrió esta inmensa desgracia, segun se deduce de una carta dirigida á un amigo de su familia el mismo día de la muerte de su madre (3 de Julio de 1778), en la que se lamenta de que solo la dueña del hotel en que habitaba y un conocido suyo, trompeta de un regimiento, fueron las únicas personas que presenciaron los últimos momentos de su madre, y los que formaron el cortejo fú-

nebre al conducir el cadáver al cementerio.—Con el corazón traspasado de dolor abandonó Mozart á París, y se trasladó á Salzburgo, en donde fatigado de los esfuerzos infructuosos que habia hecho por adquirirse una posición, se vió obligado á aceptar en 1779 la plaza de organista de la catedral, que le fué ofrecida.—En esta situación se hallaba el gran Mozart, vegetando como un simple organista, cuando una circunstancia imprevista vino á sacarlo del estado de abatimiento y de inacción en que se hallaba sumido.—El príncipe electoral de Baviera, entusiasta por la música, lo llamó á Munich en 1780 para encargarle la composición de una ópera titulada *Idomeneo*, en tres actos, que fué representada por primera vez el 29 de Enero de 1781 para celebrar el aniversario del nacimiento del elector de Baviera.—Este obra señaló ya una verdadera transformación del arte, notándose en ella una creación enteramente original, y unas formas del todo nuevas con relación al giro y á la expresión de la música dramática.—El genio del artista aparecía ya en su verdadero brillo, dando al arte la nueva dirección que mas tarde habia de arrastrar tras sí á todos los compositores habidos desde su época.—Una obra tan llena de novedad no pudo por menos que causar un entusiasmo indescriptible entre el público de Munich y entre los artistas mas notables de aquella capital, que declararon á Mozart el mas grande artista de su tiempo.—Lisonjeado por los muchos elogios prodigados al organista de su catedral, el arzobispo de Salzburgo lo llevó consigo á Viena y lo alojó en su mismo hotel; pero confundiendo con los criados y obligándole á comer hasta con los mismos cocineros.—En una carta de Mozart escrita en esta época, habla con amargura de tal humillación, la que soportaba únicamente por el temor de perjudicar á su padre Leopoldo, que gozaba por aquel entonces de la protección y del favor del arzobispo.—Ni aun podia tomar parte en los conciertos á que era invitado sin obtener antes el permiso de su amo; esto hizo que un día se quejase al arzobispo, y habiéndole respondido este: *Busca por otra parte si es que no quieres servirme como yo lo entiendo*, le presentó su dimisión, y se dedicó á vivir de su trabajo, componiendo y dando lecciones.—Así vivió Mozart por espacio de mas de un año en Viena, hasta que por

conducto de la condesa de Thum le fué hecho, el encargo de escribir la ópera *l'Enlèvement du Serail*, para el teatro de la corte. Esta obra estrenada el 13 de Julio de 1782, y de una estructura enteramente nueva, causó al pronto en el público mas admiracion que placer; pero los artistas y los inteligentes la proclamaron una obra maestra, y en Praga, Munich, Dresde, Berlin y Stuttgart fué grande el éxito que obtuvo.—Por esta ópera recibió Mozart del emperador Joseph II la suma de 50 ducados, y mas tarde le confirió el nombramiento de compositor de la corte con una pensión anual de 800 florines.—En 1786 escribió su ópera les *Noches de Figaro*, representada por primera vez el 17 de Mayo del mismo año.—Esta obra, llena de rasgos de un verdadero génio, fué recibida en un principio con cierta frialdad; pero bien pronto el público llegó á entusiasmarse con la abundancia de las melodías nuevas é inspiradas, la novedad de la armonía y los bellos efectos de una instrumentacion rica y variada, que domina en toda esta ópera.

El 4 de Noviembre de 1787 fué representada por primera vez su ópera *Don Juan*, considerada hoy á justo título como una de aquellas producciones del ingenio humano que sobreviven á los caprichos de la moda, de los tiempos y de las edades.—A esta siguió *Così fan tutte*, ópera de una rara belleza, representada con un gran éxito el 26 de Enero de 1790.—Por esta época ya comenzó á sentir Mozart los síntomas de la enfermedad que habia de poner término á sus días á una edad demasiado temprana. Su actividad y su constancia en el trabajo redoblaban el mal, y fué, bajo la influencia de la enfermedad de pecho que le aquejaba, como escribió la preciosa ópera, titulada *La Flauta mágica*, llena de una gracia, de una frescura de ideas y de una originalidad tan seductora, que no se diría hecha por un hombre casi moribundo.—Esta obra, representada por primera vez en Viena el 30 de Setiembre de 1791, fué puesta en escena 120 veces seguidas, á contar desde el día de su estreno.—Los sufrimientos que aquejaban al inmortal maestro le impidieron poder asistir á las primeras representaciones, y recostado sobre su mesa, con los ojos fijos en un etnometro, seguía con la vista el movimiento del tiempo, calculando la duracion de las piezas de su ópera en el tea-

tro.—Cuéntase que por aquella época se presentó en casa del ilustre maestro un desconocido, y le encargó, con cierto misterio, la composicion de una misa de *Requiem*, dándole anticipadamente el importe de su trabajo.—Varias veces volvió el desconocido por la obra, y no habiéndola concluido, Mozart creyó ver en esto avisos del cielo sobre su fin prematuro.—Una gran melancolía se apoderó entonces de su ánimo, y se dedicó con gran afán á la conclusion del *Requiem*, con lo que acabó de agotar sus pocas fuerzas.—El desgraciado artista creía que escribía el himno de su muerte, y así fué, puesto que espiró el 5 de Diciembre de 1791, despues de haber concluido esta obra maestra, la que nunca fué reclamada por el desconocido que la habia encargado.—De este modo concluyó la vida de este artista eminente, cuya prodigiosa actividad en el trabajo aceleró sin duda su fin temprano, legando al arte de la música un repertorio inmenso de obras selectas, que han immortalizado su nombre, colocándolo á la altura de ser uno de los primeros maestros que admira hoy la humanidad entera, y que admirarán sin duda las generaciones futuras.—El genio de Mozart abrió al arte las puertas de la verdadera belleza de la música, siendo el primero que ideó esas mil formas variadas, que despues han sido imitadas ó desarrolladas por todos los grandes maestros.—El gran catálogo de sus obras abraza todos los géneros; sus óperas, sus misas, sus sinfonías, sus quintetos y cuartetos, sus divinas sonatas, sus conciertos para diversos instrumentos, sus tríos, rondós, preludios, fugas, fantasías, etc., todas son obras en donde resalta el genio y la concepcion mas pura y espontánea, unidas á una ciencia y á un saber profundo en todos los efectos y combinaciones del arte.

Mudanzas.—En el antiguo solfeo, luego que las notas escedían los límites de la octava, tomaban otros nombres diferentes, á lo cual daban el nombre de mudanzas ó mutanzas.—V. *Mutanzas*.

Mudar la voz.—La voz humana sufre un cambio de timbre á la época en que los individuos de ambos sexos entran en la edad de la pubertad. Este cambio es muy perceptible en los hombres, mientras en las mujeres apenas se nota sino en la fuerza y extension de la voz.—La voz de hombre, despues

de la muda, cambia enteramente de naturaleza y toma un carácter enteramente opuesto al que tenía antes.—La voz de mujer solo adquiere mayor fuerza y estension, sin cambiar por esto de naturaleza.

Muelas (MIGUEL).—Compositor de música sagrada, y maestro de capilla de la catedral de Astorga á principios del siglo XVIII.—En 1749 fué nombrado para igual cargo en la iglesia metropolitana de Santiago de Galicia, cuyo magisterio desempeñó solo cuatro años, por haber sido nombrado el 5 de Abril de 1723 maestro de la Real Capilla del monasterio de Señoras Agustinas. Recoletas de Madrid, cuyo destino conservó hasta fines de 1742.—Compuso gran número de obras religiosas que se conservan en las iglesias en que fué maestro, siendo verdaderamente notable su motete *O vos omnes* á ocho voces, publicado en la *Lira Sacro hispana*, el cual es un trabajo de gran mérito que ha llegado á adquirir cierta celebridad y á ser considerado por los inteligentes como un modelo en su género.

Munleira.—Canto popular del reino de Galicia, que está muy en uso entre el pueblo bajo de aquel país, y el cual lo ejecuta generalmente acompañándose de la gaita tradicional y del tamboril.—El significado de esta palabra en el dialecto gallego es *molinera*, y su origen se remonta á una época remotísima, creyéndose fuese uno de los aires guerreros usados por los antiguos suevos.

Muñoz (MANUEL).—Distinguido cantante é instrumentista de la época actual, nacido en Córdoba el 8 de Julio de 1823. En 1831 entró en el colegio de Jesús de la catedral de Córdoba, en donde hizo sus primeros estudios de solfeo y de contrabajo.—En 1844 se trasladó á Madrid y estudió la armonía con D. Hilarión Eslava, habiéndose dedicado al mismo tiempo al estudio del canto bajo la direccion de don Basilio Basili.—En el mes de Noviembre de 1849 se presentó á oposicion á la plaza de tenor supernumerario de la Real Capilla de S. M., habiendo obtenido el nombramiento de dicha plaza en Febrero de 1850.—El año 1852 hizo oposicion á la plaza de profesor de contrabajo del Real Conservatorio, habiendo merecido ser propuesto en terna.—Esta plaza le fué conferida de real orden el año 1857.—La plaza que ocupaba de tenor supernumerario de la Real Capilla, y en la

que hemos tenido ocasion de apreciar el buen gusto y excelente escuela de canto, la permutó el año 1856 con la de contrabajo supernumerario, por convenir así mejor al real servicio.—En Mayo de 1858 obtuvo de real orden la efectividad de la plaza de segundo contrabajo de la Real Capilla, y en Mayo de 1867 fué nombrado primer contrabajo de dicha capilla.—Este apreciable artista, que indudablemente es una especialidad en su instrumento, ha estado siempre escriturado desde 1844 en los principales teatros de la corte, y desde 1855 desempeña continuamente la parte de primer contrabajo en el Teatro Real.—Su mecanismo, la seguridad de su ejecucion, y la larga práctica de este artista, le hacen figurar hoy como el primer contrabajo de España, y su importante clase en el Conservatorio ha producido notables discípulos, figurando ya muchos de ellos en nuestras magníficas orquestas del Teatro Real y sociedad de conciertos.

Música.—La música es el arte de conmovér é impresionar agradablemente por medio de la combinacion de los sonidos.

Sobre el origen de esta palabra, así como sobre el significado de ella, hay diversidad de opiniones. La acepcion mas admitida es que se deriva de la palabra *musa*.—En cuanto á las diversas definiciones que se han dado de la música, ninguna nos parece tan bella, ni que espresese tan bien el significado abstracto de este arte, como la definicion dada por Montheusier. Segun este, *la música es la palabra del alma sensible, como la palabra es el lenguaje del alma intelectual*; esta definicion, á nuestro modo de ver, determina, mas que ninguna otra, la intimidad y la afinidad que tiene la música con la sensibilidad del alma.

La música se forma de tres elementos principales, que son: *la melodía, la armonía y el ritmo*. Estas tres partes son indispensables á la formacion de toda música; la melodía es la que forma el canto, la armonía es el ornamento que embellece á dicho canto y el ritmo es el que marca ó determina la combinacion del tiempo con los sonidos, formando estas tres partes reunidas y bien dispuestas todas las bellezas y todos los encantos de la música.

La música es un arte que ha experimentado muchos cambios y vicisitudes diversas en

distintas épocas, siendo de todas las bellas artes la que mas se ha discutido, y la que ha dado lugar á mayor número de sistemas.— Sus progresos en un principio y la marcha que este arte ha seguido para llegar hasta nosotros, ha promovido en todas épocas divergencias de opiniones, que han sido la causa de los diversos sistemas que se han formado. Y es de notar que desde sus primeros pasos hasta nuestros días, este arte no ha cesado de ser discutido, pues desde los pitagóricos que luchaban con los de la secta de Aristoxeno, sobre la relacion de los intervalos musicales, hasta Rameau que espuso las bases de la tonalidad moderna en el siglo XVIII y aun despues, el arte ha sufrido siempre interpretaciones distintas, que han hecho casi imposible la adopcion de un sistema absoluto.—Sin embargo, despues de esta época, el arte ha entrado en una via de perfeccionamiento, conociéndose por el camino de la verdad, de la expresion y del objeto y mision principal de la música, que es conmovernos agradablemente.

Desde los primeros tiempos siempre se notaron variaciones y modificaciones en este arte, sin que pueda decirse que un sistema enteramente nuevo haya reemplazado á otro.

Así es, que hoy día, que nos creemos con un sistema nuevo y distinto de los que le han precedido, bien examinado no tenemos sino el mismo sistema antiguo mas modificado y mas simplificado, y mas ajustado á la razon y á la lógica.

Rameau, Calet, el abate Vogler y otros varios formadores de sistemas, no hicieron mas sino presentar en los suyos el mismo sistema que tenemos hoy día, visto y considerado bajo un prisma diferente. La base de lo que llamamos música, puede decirse que nunca ha variado con relacion á los principios fijos de una tonalidad, que siempre ha existido de un modo ú otro; la diferencia ha estado en el modo de comprender esta tonalidad, en el modo de desarrollarla y ordenarla y en el modo de practicarla.

Siendo propio de la naturaleza del arte musical, y cualidad suya intrínseca, el que pueda ser entendido y comprendido de varios modos diversos, unos le vieron de un modo, otros de otro, y por lo tanto, cada cual espuso sus doctrinas segun su manera de

entenderlo; unas teorías fueron mas ajustadas á razon, otras mas apartadas de la lógica; pero todas querian explicar una misma cosa, y todas partian de un mismo principio, que era el de la tonalidad.

La divergencia ha consistido en la esposicion de las ideas que cada cual ha concebido respecto á este arte difícil y complicado.

Aquella esposicion que se ha hecho mas clara, mas sencilla y mas al alcance de todos, ha sido adoptada como la mejor de todas, y ha sustituido á las doctrinas anteriores. Así, de unas en otras ha caminado la música, ó sea el sistema musical, hasta llegar á nuestros días, en los que vemos al arte triunfar de los obstáculos que por largo tiempo le han obstruido el camino del progreso y del adelanto.

Música antediluviana.—Aunque no es posible determinar á punto fijo cuál sería la música que usaron nuestros primeros padres, ni saber si el *kinnor* y el *hagub*, instrumento de que hace mencion la sagrada escritura, serian la lira, el arpa ó el órgano; consta, por lo menos, que Jubal, considerado como inventor de estos instrumentos, enseñó la música, y contribuyó á que este arte hiciera probablemente algunos progresos en los tiempos que mediaron desde la creacion hasta la catástrofe del diluvio.—Jabal, Tubalcain y la jóven Noema, consta igualmente que ejercieron la música en esa remota época, y es de creer que contribuirían al progreso del arte entre el pueblo hebreo.

La música de esos primeros tiempos, destinada únicamente á ensalzar la grandeza del Señor, es de suponer que sería un estremo simple y sencilla, comparada con la de los tiempos mas modernos.

No falta, sin embargo, autor que ha dicho que la música de los tiempos remotos escedía en nobleza, en brillantez y en expresion á la música moderna; y en el sentir de los que esto aseguran, la música antigua se practicaba bajo ciertas reglas y principios, propios á producir los efectos fabulosos que se le han atribuido á este arte en determinadas épocas.—La música de la época que nos ocupa se deja ver que, aunque desprovista de los accesorios de la música perteneciente á tiempos mas modernos, no por eso dejaria de ser sonora y agradable, á pesar de su simplicidad y sencillez, pues no hay duda que el exagerado

gorgéo y los giros variados que hoy predominan en el arte; así como los adelantos hechos en el estudio del contrapunto y de la armonía, pueden tal vez haber dado á la música un giro muy distinto del que usaban en la antigüedad; y particularmente en aquellos remotos tiempos.—Nuestros primeros padres estarían muy lejos de poseer los conocimientos que hoy han llegado á adquirirse acerca de las infinitas combinaciones que pueden formarse con los sonidos musicales; y en un principio la música se produciría con mucha unidad de partes, dominando en toda ella el unísono; así es, que los cánticos que entonaban al Señor los hijos ó el pueblo de Israel, no serían otra cosa sino numerosos coros al unísono, que en las llanuras de los campos poblarían el aire con ayes cadenciosos, perdiéndose sus ecos en la inmensidad de los cielos. Esta música, si se considera de cierto modo, sería quizás mucho mas grande y majestuosa que las exageradas pasiones que nos pintan hoy en los salones de buen gusto, en donde todo lo que contemplamos es puro artificio y pura obra del arte; allí solo habría sencillez; el campo, los valles, donde resonarían aquellos acentos de grandeza, y el objeto á quien iban dirigidos, alabando al Omnipotente en medio de su misma obra.—Este género de música agradaría mas al alma y enalteciera mas el corazón, apartándolo de todo sentimiento mundano, que los refinamientos que nos presentan hoy en cualquier trozo de ópera, cuyo trabajo es incomparablemente mayor que el que costaría formar aquellos sencillos coros.

Podemos, pues, deducir de lo que dejamos dicho, que la música antigua, tanto la que se ejerció en los tiempos anteriores al diluvio, como la que en una época mas cercana se le atribuyeron efectos fabulosos é increíbles, aunque desprovistas ambas de la complicación y de la variedad de la moderna, no por eso dejarían de producir efectos grandiosos, puesto que tenían por base la sencillez y la simplicidad, y aunque no escudiese á la de hoy en variedad y brillantez, tenía por lo menos, en circunstancias dadas, cierto influjo sobrenatural, atendido las creencias y hábitos de los primeros pueblos que la ejercieron.

Música de cámara.—Llámase así á las composiciones hechas para los cuatro ins-

trumentos de cuerda que forman el cuarteto, y á las que están escritas en quinteto, sesteto, etc.—Los conciertos ó piezas de música escritas para dos instrumentos, como violín y piano, así como los conciertos de sinfonía, se comprenden también en la música de cámara.

En Italia llaman *música di camera* á los pequeños aires y canciones escritos con acompañamiento de piano.

Música clásica.—Dáse este nombre á las composiciones de los antiguos maestros alemanes, cuya estructura complicada se diferencia esencialmente de las obras modernas por la variedad de la armonía y del ritmo, así como por lo intrincado del contrapunto y del giro de las diversas partes, que forman un todo muy distinto de las composiciones de la época actual.

Música dramática.—Es toda la que se ejecuta en el drama lírico y la perteneciente á las obras destinadas al teatro, como óperas, melodramas, zarzuelas, etc.

Música religiosa.—Llámase así la música cuyo destino es el ser ejecutada en los templos para acompañar á dar mas realce á las ceremonias religiosas.

Música práctica.—Antiguamente llamaban así á la música escrita ó notada sobre el pentágono.

Música profana.—La música profana comprende todo género de composición, sea cual fuere su clase y estilo, exceptuando únicamente la música destinada al templo.

Música teatral.—Esta clase de música abraza todas las composiciones cuyo destino es el ser ejecutadas en el teatro. La sinfonía, la ópera y la música llamada de concierto, se incluyen también en la música teatral.

Música teórica.—Daban este nombre los antiguos á las obras didácticas que contenían las reglas y principios del arte.

Música de salón.—V. *Música de cámara*.

Música vocal.—Dáse este nombre á las composiciones escritas solo para voces, sin acompañamiento de instrumentos.

La música vocal es de una belleza peculiar, y contiene todos los elementos y todos los medios propios para la mayor expresión de la música.

Música humana.—Algunos autores antiguos han calificado la música de este modo, para determinar ciertas relaciones del orga-

nismo del hombre, comparadas con la naturaleza de los sonidos musicales.

Música instrumental.—Dáse este nombre á la música escrita para instrumentos solos, lo cual se llama tambien composicion para orquesta.

Música mundana.—Los antiguos dieron el nombre de música mundana á la armonía ú órden que guardan los cuerpos celestes en su movimiento, á lo que tambien llamaron *concento músico* ó *música celestial*.

Música de cañon.—El uso del estampido del cañon en la música, fué introducido por primera vez en un concierto monstruo organizado en San Petersburgo el año de 1788, por el célebre compositor italiano Sarti. Mas tarde, con motivo de una fiesta pública, celebrada por la toma de Okrakow, este mismo compositor hizo ejecutar un gran *Te Deum* en el castillo imperial. Una formidable orquesta y un número considerable de cantores, unidos á otra orquesta de trompas rusas que Sarti habia agregado para realzar mas el efecto, ejecutaron dicho *Te Deum*.

Para que el efecto de esta música grandiosa fuese mas imponente, Sarti hizo colocar en el patio del castillo cañones de diferentes calibres, cuyos disparos de tiempo en tiempo marcaban los fuertes y formaban la base de ciertos trozos.

Esta música estraña encontró eco como era natural en Alemania, en donde el célebre Carlos Stamitz hizo ejecutar una composicion suya vocal é instrumental, cuya pompa consistia en el acompañamiento obligado de disparos de cañon.

En 1836 tuvo lugar en las cercanías de Krasnoje-Selo, en Rusia, una solemnidad musical, cuya introduccion se componia de ciento veinte cañonazos. Despues, durante los trozos de canto ejecutados por las masas de coros, los disparos de cañon hechos á intervalos determinados, marcaban el compás de esta música formidable.

Músico.—Nombre que se dá á todo aquel que profesa el arte musical, ya sea como ejecutante ó como compositor.

Músico mayor.—En las músicas militares se dá este nombre al músico que dirige á los demás, teniendo á su cargo la enseñanza del arte, la composicion y el arreglo de las piezas que la banda ejecuta.

Musichetto.—En Italia suelen dar este

nombre á una contralto, cuando representa el papel de hombre en el drama lirico.

Murga.—Dáse este nombre á una música imperfecta, ejecutada por músicos pertenecientes á la mas baja jerarquía del arte musical.

Mutanzas.—En el antiguo solfeo se daba esta denominacion á los cambios de nombre que sufrían los sonidos, á causa de que no habiendo mas que seis sílabas, que eran *ut, re, mi, fa, sol, la*, y siendo siete los signos representativos de dichos sonidos, habia necesidad de aplicar á un mismo signo mas de una sílaba, cuando se queria cantar por alguna de las tres propiedades, llamadas de *natura, bemol* ó *becuadro*, y que no eran otra cosa sino las tres tonalidades, digámoslo así, conocidas por los antiguos.—La escala de estas tres propiedades estaba dispuesta del siguiente modo:

Propiedad de natura: *ut, re, mi, fa, sol, la*.

Propiedad de becuadro, *sol, la, si, ut, re, mi*.

Propiedad de bemol: *fa, sol, la, si b, ut, re*.

Como no se habia inventado todavia la sílaba *si* para indicar el paso del semitono del sétimo sonido al octavo, todo semitono formado en la escala de los antiguos era indicado por las sílabas *mi, fa*. Así, para formar la escala completa en la propiedad de *natura*, al llegar al *la* hacian la mutanza ó el cambio de esta sílaba en *re*, por cuyo medio resultaba la escala completa *ut, re, mi, fa, sol, re, mi, fa*, con los dos semitonos significados por las sílabas *mi, fa*.—Por este proceder, todas las notas variaban de nombre, de donde resultó que á las letras A, B, C, D, E, F, G, que eran los signos representativos de los siete sonidos, les unian las sílabas de las variantes, que sufrían estos mismos sonidos por medio de las mutanzas; *la*, que se representaba, por ejemplo, con la letra A, era *re* y *mi* al mismo tiempo, segun la propiedad en que se efectuaba la mutanza; *re*, que se representaba por la D, era *la* ó *sol*, segun la propiedad; lo que dió lugar á la rara nomenclatura de C, *sol fa ut*, que era el *ut* ó el *do* de hoy; D, *la sol re*, que era el *re*; E, *la mi*, que era el *mi*; F, *fa ut*, que era el *fa*; G, *sol re ut*, que era el *sol*; A, *la mi re*, que era el *la*, y B, *fa mi*, que representaba el *si* moderno.—Como habia tres propiedades, se observará que todas las notas se cantaban por dichas tres propiedades, á escepcion del *mi*, del *fa* y

al *si*, que se cantaban solo por dos, por cuya razon las llamaban *E*, *la* *mi*; *F*, *fa* *ut*, y *B*, *fa* *mi*; no pudiéndose cantar el *mi* mas que por las dos propiedades de *natura* y de *becuadro*, por no hallarse dicho sonido en la propiedad de *bemol*, cuya escala era *fa*, *sol*, *la*, *si*, *b*, *do*, *re*; el *fa* no se cantaba tampoco mas que por *bemol* y *natura*, por no hallarse este sonido en la propiedad de *becuadro*, cuya escala era *sol*, *la*, *si*, *do*, *re*, *mi*, y el *si* se cantaba solo por *bemol* y *becuadro*, por no hallarse dicha nota en la propiedad de *natura*, cuya escala era *ut*, *re*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*. Esta es la causa por que unas letras iban acompañadas de tres sílabas, y otras de dos solamente.—De modo que las tres escalas en las

tres propiedades, comparadas con la escala moderna, resultan en esta disposicion:

Propiedad de natura.

Escala moderna: *do*, *re*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, *si*, *do*.

Escala antigua: *ut*, *re*, *mi*, *fa*, *sol*, *re*, *mi*, *fa*.

Propiedad de becuadro.

Escala moderna: *sol*, *la*, *si*, *do*, *re*, *mi*, *fa* sostenido, *sol*.

Escala antigua: *ut*, *re*, *mi*, *fa*, *sol*, *re*, *mi*, *fa*.

Propiedad de bemol.

Escala moderna: *fa*, *sol*, *la*, *si* *b*, *do*, *re*, *mi*, *fa*.

Escala antigua: *ut*, *re*, *mi*, *fa*, *sol*, *re*, *mi*, *fa*.

N.

NAS

Nabla ó **Nebel**.—Instrumento antiguo de los hebreos, que algunos han traducido por el *psalterion*, y otros han dicho que era la lira de los antiguos.

Nasri.—Nombre de una trompeta indiana.

Nagaret.—Especie de timbales en uso en la Abisinia.

Narvaez (LUIS DE).—Músico español del siglo XVI y autor de una colección de piezas para la viola, con el título de *Los seys libros del delphin de musica de cifra para tañer vigüela*; Valladolid, 1530, en 4.º—Se hallan en esta colección varios fragmentos de motetes y de canciones de Josquin, de Gombert, de Richafort, etc., con una instrucción sobre el modo de entender la cifra.—Este es el mismo artista que, bajo el nombre de *Ludovicus Narbays*, figura como compositor de motetes en el cuarto libro, á cuatro voces, y en el quinto, á cinco voces, publicados en Lyon por Jacques Moderne, en 1539 y 1543.

Nasardos.—Juego del órgano, cuyos sonidos imitan el timbre de una voz nasal ó gangosa.

Nassarre (FR. PABLO).—Monje de la orden de San Francisco y organista del convento de su orden en Zaragoza. Nació el año 1664 en un pueblo de Aragón, recibiendo su educación religiosa y musical en otro convento del mismo reino. A los 22 años profesó en el mencionado convento de Zaragoza, en donde pasó toda su vida.

Fué ciego de nacimiento, como se vé en la dedicatoria de su *Escuela música*, que en nombre del autor hace el P. Guardian al arzobispo de Zaragoza, cuando le dice: *Un hijo de mi gran P. San Francisco escribe esta Escuela música, al que por ciego desde la cuna maneduca su prelado á los piés de V. S. I.*

Allí mismo publicó en 1693 un tratado elemental de canto llano, de canto de órgano,

NAS

de contrapunto y composición en forma de diálogo, cuyo título es: *Fragmentos músicos, repartidos en cuatro tratados, en que se hallan reglas generales y muy necesarias para canto llano, canto de órgano, contrapunto y composición*. Esta obra fué publicada en Zaragoza por Tomás Gaspar Martínez, año 1683, en 8.º Los capítulos concernientes al contrapunto y composición están traducidos en gran parte del diálogo de Ponzio (compositor italiano y didáctico notable), que no hizo mas que un extracto de las demostraciones armónicas de Zarlino (célebre teórico que nació en 1549 y falleció en 1590). Una segunda edición de esta obra se hizo con algunas adiciones por D. José de Torres, organista primero de la Real Capilla de Madrid, año 1700, en 4.º, de 288 páginas. Esta misma edición es la que cita el P. Martini en la tabla de autores del primer volumen de su *Historia general de la música*; por consiguiente, no anduvo muy acertado M. Ch. Ferd. Becker, cuando refiriéndose á un artículo de la *Gaceta musical* de Leipzig, indica, según el mismo P. Martini, una tercera edición del año 1704. El P. Nassarre ha escrito una obra mas importante que la que acabamos de citar; es un tratado general de la música, titulado *Escuela música según la práctica moderna, dividida en primera y segunda parte*; Zaragoza, 1723, 1724, dos volúmenes en folio; el primero de 501 páginas, sin contar la dedicatoria, el prólogo, la aprobación y el índice, y el segundo de 500 páginas.

La primera parte del tomo primero está dividida en cuatro libros, de los cuales el primero trata del sonido, del resultado que produce en los diversos cuerpos sonoros y de sus efectos; el segundo del canto llano y de su uso en el templo; el tercero de la música, y el último de las proporciones armóni-

cas y de la construcción de los instrumentos. La segunda parte del segundo tomo se divide también en cuatro libros. El primero trata de todas las especies de consonancias y disonancias, y de su uso; el segundo de la variedad del contrapunto, á dos, tres, cuatro y cinco voces; el tercero de los diferentes géneros de composición; y por fin, el último encierra muchos detalles relativos á la enseñanza y á la ejecución. El libro de Nassarre es para la música de la tonalidad moderna en la literatura española, lo que el de Cerone es para la tonalidad del canto llano; es decir, una colección completa de todos los conocimientos relativos á la ciencia y al arte.

Natural.—Esta palabra se aplica á los intervalos cuando no son alterados por ningún accidente extraño á la tonalidad. Así, *do, sol*, es una quinta natural, por ser una distancia justa y natural, con relación al tono á que pertenece dicha quinta.

La palabra natural se aplica también á los sonidos, en particular cuando no están acompañados de un *sostenido*, *bemol* ó *becuadro*, en cuyo caso se llama natural por la irregularidad ó alteración que puedan haber sufrido antes por la acción de un *sostenido*, *bemol* ó *becuadro*.

Nebra (José).—Organista primero de la Real Capilla á mediados del siglo XVIII, y autor de numerosas obras, no solo orgánicas, sino también vocales, escritas para el servicio de dicha Real Capilla, y entre las cuales se halla la misa de *Requiem*, que dedicó á la muerte de la reina doña Bárbara, de cuya augusta señora había recibido muchas y muy particulares distinciones. Esta obra, que se ha publicado en la *Lira Sacro-hispana*, contiene, entre otros rasgos de genio y saber, el precioso motete *Circumdederunt me dolores mortis*, que por sí solo acreditaría á un gran maestro, por la pureza con que está escrito y por la verdad de la trisísima expresión que domina en todo él. Debe notarse, para gloria de este distinguido artista, que sin embargo de que en su época vinieron á la corte de España dos extranjeros de mérito, el uno de maestro de capilla, que fué D. Francisco Corselli, y el otro de clavicordista de cámara, que fué el famoso D. Domingo Scarlati, no llegaron á oscurecer en ninguno de los dos ramos el brillante mérito de nuestro compatriota.

Nebra (MANUEL).—Organista de la catedral

de Sevilla, y sobrino del anterior; siguió las huellas de su tío y fué su más fiel imitador. Murió el 12 de Setiembre de 1784, á la temprana edad de 34 años, y dejó un gran número de obras en el género orgánico, que son tenidas en mucha estima por los inteligentes y amantes de nuestras glorias artísticas.

Nechiloth.—Nombre genérico de los instrumentos de viento entre los hebreos, así como *neginoth* era el nombre genérico de los instrumentos de cuerda.

Nel.—Especie de flauta en uso entre los turcos.

Neumas.—Signos representativos de la música usados en la Edad Media, y los cuales consistían en líneas curvas, transversales, oblicuas, puntos y otros signos convencionales, que se escribían sin pentágrama.

Nexus.—Nombre antiguo de la melodía.—*Nexus rectus* se llamaba cuando esta procedía por grados ascendentes; *nexus anacampus* cuando descendía, y *nexus circumstans* cuando procedía ascendiendo y descendiendo.

Nicolo.—Nombre de un instrumento antiguo, especie de oboe, y el cual venía á ser como el contralto de dicho instrumento. Su uso ha desaparecido.

Nocturno.—Composición musical de un carácter á propósito para expresar la tranquilidad, el silencio y la apacible calma de la noche.—Antiguamente los nocturnos se escribían á dos, tres, cuatro ó más voces, dispuestas para cantarse si acompañamiento.—Hoy esta clase de composición se usa mucho en el piano, y admite toda clase de combinaciones y sutiles artificios del arte.

Nome.—Especie de canción de los antiguos griegos, en cuya melodía estaba prohibido introducir el menor adorno. Estos aires contenían las principales leyes de la vida civil, y las alabanzas en honor de sus dioses y de sus héroes.

Non troppo.—Expresión italiana, que se encuentra á veces unida á las palabras que indican el grado de lentitud ó celeridad de la música, como *allegro non troppo*, *adagio*, etc., lo cual da á entender que el movimiento del *allegro*, del *adagio*, etc., ha de ser modificado y no tal cual como lo indican las mismas palabras.

Nota.—Signo representativo del sonido. La nota, según su figura, indica también el valor ó la duración relativa de aquel.

Notacion musical.—Los griegos tenían por signos representativos de los sonidos las letras de su alfabeto. Los latinos usaron este mismo sistema, que prevaleció por largo tiempo en la práctica del arte musical hasta el siglo XI, en que un monje benedictino de Arezzo, llamado Guido, inventó el uso de puntos colocados en varias líneas paralelas. Estos puntos, según sus posiciones en las líneas, representaban los diferentes sonidos, siendo marcada cada línea con una letra, que servía de clave y daba al sonido el nombre que á ella correspondía.—Después estos puntos y estas líneas fueron modificados y combinados de diversas maneras, colocando los puntos entre los espacios y aumentando ó disminuyendo el número de las líneas según lo exigía la notación.

Durante mucho tiempo estas notas, representadas por puntos, no indicaron mas que la entonación respectiva de los sonidos. Su valor y su duración era igual, sin mas diferencia que la de cantarse sobre diferentes sílabas, que se consideraban como largas ó breves. Este sistema de notación duró hasta el año 1558, época en que Juan de Muris, canónigo de París, dió á los puntos ó notas figuras diferentes, que indicaban el valor ó duración relativa de cada una de ellas. Este mismo Muris inventó también otros diversos signos de medida, llamados modos ó prolongaciones, destinados á indicar en la marcha de un canto cuándo la relación de las largas y breves era doble ó triple. Otras varias figuras inventó también este mismo Muris, cuyo uso ha desaparecido con la sustitución de la división de la medida, y con las modificaciones introducidas modernamente en el sistema actual de notación.

Nota sensible.—Se dá este nombre al séptimo grado de la tonalidad moderna.

Notas de floreó.—Se dá este nombre á aquellas notas que, siendo extrañas al acorde, juegan melódicamente con las notas propias ó reales de este.—Las notas de floreó deben ser precedidas y seguidas de la nota propia de quien dependen.—Cuando se combinan con la nota propia del acorde, las dos extrañas de floreó, inferior y superior, ha de resultar entre estas el intervalo de tercera menor ó disminuida, y no el de tercera mayor.

Notas de paso.—Se llaman así las notas

que, siendo extrañas al acorde, se hallan colocadas entre dos notas reales, marchando de grado.—Ellas caen generalmente en parte débil del compás, y solo escepcionalmente se hallan alguna vez en parte fuerte.—Estas notas pueden usarse en el bajo del mismo modo que en la parte superior.

Nota de apoyatura.—Nota de apoyatura es aquella que se coloca generalmente un tono ó un semitono mas alta que la propia á la cual desciende, ó un semitono mas baja que aquella á la cual asciende.—Viene á ser un acento melódico, y como tal cae comunmente en parte fuerte del compás, pudiendo tener mucha mas duración que las notas de floreó y de paso. Esta nota puede darse de grado ó de salto, y ser precedida de nota propia ó extraña al acorde.

Nota de retardo.—Dáse este nombre á la prolongación de una nota del acorde anterior sobre el siguiente, descendiendo luego una segunda mayor ó menor, ó ascendiendo una segunda menor.—La nota de retardo debe tener tres condiciones: primera, que le preceda preparación; segunda, que caiga en parte fuerte del compás, y tercera, que le siga la resolución, y caiga esta en parte débil.

Nota de pedal.—Se llama así á una nota mas ó menos prolongada en el bajo, sobre la cual se suceden varios acordes, siendo dicha nota extraña á alguno ó algunos de ellos.—Hay pedales de solo tres acordes, y los hay que contienen un gran número de ellos.—La nota que sirve de pedal es por lo regular la tónica ó la dominante del tono.

Notas de anticipación.—Se llaman notas de anticipación, ó *anticipaciones*, á las que son extrañas al acorde que rige, y que son propias del siguiente.—Se les ha dado este nombre, porque se anticipan al acorde á que ellas pertenecen.

Notas de elision.—Se dá el nombre de notas de elision, ó *elisiones*, á las que, siendo extrañas al acorde, saltan de tercera descendente por supresión de la inmediata inferior.

Notas de síncope.—Son aquellas notas á contratiempo, que son extrañas al acorde en la segunda mitad de ellas mismas.—Las notas de síncope pueden practicarse en la melodía, en el bajo y en dos voces á la vez.

Notas de adorno.—Son las que sirven de ornamento al canto, dándole mas gracia

y variedad. La nota de adorno puede formar solo parte de la melodía, sin contarse en la medida; también puede contarse dentro de esta misma, pero sin formar ni en uno ni otro caso parte en la armonía.

Novena. = Intervalo disonante, cuyo uso es sobre la quinta ó dominante del tono; la novena puede ser mayor ó menor, según el modo y la resolución que haya de dársele. La novena es una de las disonancias usadas en la armonía.

Número. = Así se suele designar cada pieza de una ópera ó de cualquiera otra composición de grandes proporciones, en la que cada trozo lleva al principio señalado su número de orden correspondiente.

Números. = Los números tienen diversas aplicaciones en la música. — Sirven para indicar la medida ó el compás, para significar los acordes y los intervalos, para la digitación de los instrumentos, así como para señalar también el calibre ó grueso de las cuerdas de estos mismos. En el cálculo de las proporciones de los sonidos y de las relaciones vibratorias, los números juegan ó representan el mismo papel que en la aritmética.

Numerus sectionalis. = Estas voces latinas significaban el número de medidas que pertenecía á un trozo de la antigua melodía.

Numise. = Entre los griegos se llamaba así una canción particular, destinada á las nodrizas.



OBO

O.—En la música antigua esta letra era un signo de medida, que indicaba cuándo el tiempo era *perfecto* ó *imperfecto*.—Esta letra, en forma de círculo, se colocaba al lado de la clave y al principio del pentágrama, si el tiempo era perfecto, y en forma de medio círculo, ó sea solo su mitad, cuando el tiempo era imperfecto.—De esta última forma, que tomaba en el tiempo imperfecto, viene el origen del signo en forma de semi-círculo, que aun está en uso hoy en la notación moderna para designar el compás mayor y el de cuatro tiempos ó compasillo.

Este signo o, empleado como cero, indica la cuerda al aire sobre el violín y otros instrumentos de su especie.

En la música de violoncello, este signo, con una raya perpendicular por su parte inferior, indica que se ha de hacer uso del dedo pulgar, ó sea de la *cejuela* ó *capo-fasto*.

Obligado.—Esta palabra indica en la escritura musical cuándo un instrumento ó una parte ha de dominar sobre todas las demás, llevando el canto ó sea el diseño principal de la composición.

La parte de obligado es siempre de una ejecución difícil y delicada, y, por lo tanto, exige para su desempeño artistas de habilidad.

Oboe.—Instrumento de viento construido de madera, y cuya embocadura está formada de dos finas cañas, unidas por un aro de plata en su estremidad inferior.—El oboe es un instrumento muy antiguo, y debido á los cambios que ha sufrido, se distinguen dos especies principales, que son: el oboe antiguo y el oboe moderno. El antiguo oboe era de cuatro pies y dos pulgadas de largo, teniendo un agujero de menos que el moderno.—Había además el bajo de oboe, que tenía cinco pies de largo y once agujeros.

OCT

El oboe moderno difiere del antiguo en su forma y en la calidad de su timbre.—Su forma interior es piramidal, y se termina por su parte inferior en forma de trompeta. Su largo es de veintiuna pulgadas y ocho líneas, sin contar la caña; su estension es de dos octavas y produce sus sonidos al unisono del violín. Está dividido, como la flauta y el clarinete, en piezas que se ajustan las unas á las otras. La caña se halla colocada en la primera pieza superior, que sirve de embocadura al instrumento.

El timbre del oboe es de un carácter particular, que le hace formar una familia aparte de los demás instrumentos de viento.—La dulzura de sus sonidos hace sentir ó percibir al punto su presencia en la orquesta, y su canto sencillo y agreste se presta á la expresión de la tranquilidad, de la calma, y del sosiego propio de la vida del campo.

Oboe.—Juego del órgano que imita el dialecto ó timbre particular de los sonidos del oboe. Este juego está comprendido entre los de caña, y el juego de fagote le sirve de bajo.

Obra.—Con este término se designan las composiciones musicales de un autor.

Octava.—Nombre del intervalo musical que abraza toda la estension de la escala moderna.—Contiene doce semitonos, ó sean cinco tonos y dos semitonos, dispuestos en el orden de la tonalidad. La octava es una de las consonancias llamadas perfectas, y la que unida á la quinta, determina mas que ninguna otra el tono de la escala. Es por esta razón por la que en la armonía no es permitido dar dos octavas seguidas, pues se determinan dos tonos inmediatos sin relación alguna.—Su uso, sin embargo, es á veces brillante y ofrece variedad, cuando las octavas seguidas se hallan colocadas con gusto y maestría en ciertos pasajes de la instrumentación.

Octava (REGLA DE LA).—Se ha dado este

nombre á la regla de armonía que indica los acordes que se han de colocar sobre cada uno de los grados de la escala, conforme al orden de la tonalidad y sin alterar ninguno de los sonidos de dichos acordes.

Octavín.—Pequeña flauta, cuyos sonidos están á la octava de la flauta ordinaria.

Octocordum pitagoral ó lira pitagórica.—Los griegos designaban con este nombre un sistema de instrumentos inventado por Pitágoras.

Oda sinfónica.—Dáse este nombre á ciertas composiciones musicales del género de la sinfonía, en las que figura el canto vocal, siendo una mezcla de recitativo parlante y de arias, coros, duos, etc. La orquesta desempeña un gran papel en este género de composición. Las mejores odas-sinfónicas son: el *Desierto*, de Felicien David, y el *Cristóbal Colón*, del mismo autor.

Odeofon.—Instrumento especie de clave, que parece ser una modificación del clavicilindro inventado por Chladni. Sus sonidos son producidos por la vibración de láminas metálicas, puestas en acción por medio de un teclado. Este instrumento fué inventado en Londres por Vanderburg, natural de Viena.

Odion.—Nombre de un edificio público que existió en Atenas y en otros puntos de la Grecia, destinado á ensayar los músicos sus obras antes de ejecutarlas en público.

Oído.—El órgano del oído es el que nos hace percibir las bellezas de la música, y el que sirve de medio de comunicación al alma para recibir las impresiones que produce este arte. En música, como han dicho algunos autores, el oído es el juez supremo; todas las reglas de la armonía y del contrapunto, después de haber sido basadas en el cálculo, no han sido adoptadas sino con la sanción del oído. Este órgano nos hace advertir al punto la infracción de cualquiera de dichas reglas. Un *oído fino* se dice de aquel que percibe al punto la menor discrepancia de un instrumento ó de una voz, mezclada entre otras muchas. Esta cualidad existe generalmente entre los compositores y buenos directores de orquesta.—También se dice *tener buen oído*, cuando se retienen los aires con facilidad, y cuando se canta de memoria afinado y con entonación fija. Esto depende de la organización particular de cada uno, pues se encuentran individuos que poseen un oído

en extremo delicado, mientras hay otros para los cuales es del todo imposible el entonar con exactitud el aire mas común y conocido.

Ole.—Aire de danza de movimiento moderado y medida de 3 por 4. Su expresión es la del garbo y voluptuosidad andaluza.

Olophymos.—Nombre de una canción fúnebre de los griegos.

Omnes.—Palabra latina, que significa *tutti*, y la cual se encuentra á veces en lugar de esta en la antigua música sagrada.

Ondulación.—Esta palabra se aplica á la voz humana cuando en el canto se producen los sonidos con una cierta intensidad que vá aumentando y disminuyendo gradualmente. Con mas propiedad, la ondulacion de la voz consiste en producir sobre un mismo sonido el piano y el fuerte, comenzando con muy poca fuerza y aumentando por grados hasta el fuerte, y disminuyendo despues hasta el pianísimo.

Onceña.—Nombre que se dió en otro tiempo á un intervalo de once sonidos diatónicos, el cual era producido por la inversión ó elevación de la cuarta á su octava. En el sistema actual este intervalo es considerado como cuarta.

Opera.—Palabra con la cual se denomina el drama lírico.—La ópera es la obra de mas importancia musical, y á la que el arte contribuye con todos sus recursos, reuniéndose en ella todos los medios de que el compositor puede disponer para agradar é impresionar.—Por largo tiempo la ópera no fué otra cosa sino una especie de drama, en el que la acción, reducida y pobre, no daba lugar á cantos expresivos, y si solo á recitativos parlantes, ó combinaciones de cantos por demás simples y sin variedad alguna.—Italia, cuyo suelo vió aparecer primero que ningun otro los primeros gérmenes de la ópera, no tenia en un principio más que una especie de recitado, que acomodado á la poesía lírica de un asunto ó drama falto de interés, constituía el ornamento y la belleza de toda la obra.—Este estilo de música recitada se usaba también en otra clase de composición sagrada, llamada *oratorio*, y que estuvo muy en uso en Italia durante la época en que el arte dramático comenzó á tomar desarrollo.

En el siglo XV, la ópera en Italia se hallaba aun despojada de los adornos y bellezas con

que habian de enriquecerla mas tarde, los compositores fundadores del drama lirico italiano. La ópera puede decirse que entró en su verdadero camino con la aparicion de Monteverde, que fué el primero que dió nuevas formas al recitado y al canto, inventando nuevos efectos de instrumentacion. Al mismo tiempo, la Francia preludiaba ya su ópera nacional con las composiciones de Lulli y de Gluck; despues Piccini, Sacchini, Gretry, Pergoleso y Mozart, dieron nuevo impulso á la ópera, popularizando este espectáculo en Francia, Italia y Alemania.

En las composiciones de estos maestros la música habia llegado ya á espresar toda clase de situaciones dramáticas y habia adquirido un gran dominio y estension, presentándose con todos los desarrollos propios del verdadero drama lirico. Mas tarde aparece el gran Rossini, el inmortal innovador de la música dramática, y manejando y conduciendo al arte por una senda desconocida hasta su época, abre el camino por donde la música habia de conducirse para llegar á constituir la ópera en su mayor grado de esplendor. Otra segunda revolucion, promovida por Verdi, viene despues á dar un nuevo giro al drama lirico, y á darle un vigoroso impulso, conduciéndolo por vias desconocidas.

Siendo la ópera la composicion musical cuyas proporciones son mas colosales, y la que exige de por si mas variedad ó amenidad en su estructura, es por esta razon la composicion más difícil y la que requiere mas genio y talento por parte del compositor. Es mision bien difícil por cierto disponer y arreglar todos los medios y recursos que ofrece el arte musical para formar una ópera en cuatro actos, cuya representacion mantenga constantemente el interés del espectador. Desde luego se deja ver que la variedad es la calidad mas indispensable y la que debe ser manejada con gran tino y maestría, á fin de obtener los agradables efectos que la música produce en nuestro ánimo.

Aparte de la mucha variedad que el drama exige en si mismo, la música debe concretarse tambien á producir un conjunto variado de por si sola. El compositor y el poeta, puestos de acuerdo, deberán evitar en lo posible la simetría ó uniformidad de las diversas partes ó piezas que componen la ópera; y así co-

mo la música en cada acto debe aparecer bajo una faz distinta y con caracteres diversos, así esta misma, dentro de cada acto, deberá igualmente proceder de modo que á mas de la variedad relativa de cada pieza de por si, exista tambien otra variedad en la manera de sucederse unas piezas á otras, de tal modo, que un aria no siga á otro aria, un duo á otro duo, etc. Esta distribucion variada de las diversas piezas que componen una ópera, haciendo oír alternativamente, ya las voces aisladas, ya combinadas con la orquesta ó con las masas de coros, es lo que constituye, unido á la identidad ó concordancia de la música con lo que dice la letra, todos los encantos y todas las bellezas de la llamada ópera ó drama lirico.

Ópera-cómica.—Nombre que dan en Francia á una especie de drama en el que la declamacion alterna con el canto. Esta clase de composiciones son muy antiguas y datan de los primeros tiempos en que la ópera comenzó á tomar incremento en Francia.—Este género de composicion viene á ser como el de nuestra zarzuela, que verdaderamente no es otra cosa sino una ópera cómica.

Opereta.—Composicion musical de formas mucho mas reducidas que la ópera.—Estas composiciones son ordinariamente en un solo acto.

Oliveres y Mata (ANTONIO).—Tenor español, nacido en Barcelona el 17 de Mayo de 1820.—Estudió el solfeo á la edad de ocho años con el P. Ferreras, maestro de la renombrada escolania del convento de Nuestra Señora de las Mercedes, y con D. Padro Oliveres, su hermano, organista del de Trinitarios Calzados, habiendo empezado al año á cantar de tiple en las funciones de iglesia.—A los diez años estudió el piano y la armonia con D. Antonio Cortadellas, tenor de capilla de Nuestra Señora del Pino; á los 14 emprendió el estudio de la flauta con D. Ignacio Pages y el de clarinete con D. Cayetano Pariera, habiendo continuado despues sus estudios de flauta con D. Cayetano Llagostera, notable concertista en dicho instrumento.—Su carrera de instrumentista duró hasta 1849.—En 1846 empezó sus estudios de canto con Rachele, notable director de orquesta del teatro Principal, dirigiéndose á Madrid en 1849 con el objeto de conocer la capital de su patria y esperar que desapareciese el cólera, que

diezmaba por aquel entonces la capital de Francia, en cuyo Conservatorio iba á ingresar, lo que no verificó por haberse contratado en el teatro del Circo de Madrid en calidad de *altro primo e comprimario* de la ópera italiana. En dicho año ganó por oposicion pública la plaza de tenor de la Real Capilla de su majestad, que desempeña hoy día con gran aplauso. Continuó sus estudios de canto, declamacion é italiano en el Conservatorio de Madrid con los profesores Valldemosa, Luna y Oliva Moroni hasta el año 1854, y despues recibió lecciones de canto de Reart, sábio y benéfico profesor, que cuenta hoy gran número de aventajados discípulos en la escena lirica.—En 1859 fué contratado por la empresa del teatro de la Zarzuela en calidad de *primo assoluto*, obteniendo el permiso de su majestad la Reina, por haberla manifestado uno de sus empresarios, el Sr. Barbieri, que tenían necesidad de él para dar un paso mas hácia la ópera nacional, en la cual está destinado á brillar, y por la que tiene hechos muchos sacrificios. El público le prodigó muy merecidos aplausos en la escena, particularmente en las obras *Dominó azul*, de Arrieta, *Moreto*, de Oudrid, y *Zampa*, de Herold.—Este notable artista es uno de los principales fundadores de la benéfica sociedad Artístico-Musical de Socorros Mútuos. Fué socio de mérito de la sociedad *Musical* y de la *Filarmonica* de Barcelona, y es socio honorario del orfeon leridano, á cuya institucion coral es muy adicto.—Este distinguido cantante es indudablemente uno de aquellos artistas llenos de abnegacion y de talento, y de los que el arte músico español puede sacar gran provecho el día que la música en nuestro país tome un giro y una ruta distinta de la que hoy sigue.

Oracion armónica.—La oracion armónica de los antiguos era una sucesion de cuatro acordes, compuesto del acorde de la tónica, de la sexta, de la cuarta y de la dominante, concluyendo en la tónica.

Oratorio =Especie de drama de carácter religioso, destinado á ser ejecutado en la iglesia con acompañamiento de orquesta. El oratorio es una composicion cuyas palabras son tomadas de la Sagrada Escritura, formando una especie de pieza dramática, que se ejecuta en el templo sin los accesorios de la parte mímica ó de accion. Los instrumentos y el

canto de las voces son las partes destinadas á interpretar estas composiciones, que por su carácter grave y severo se distinguen particularmente de otra especie de drama, tambien de estilo religioso, que se ejecutaba en otro tiempo en los teatros.

El oratorio es de una gran antigüedad, y su origen se remonta á la fundacion de la congregacion del Oratorio fundada en Roma por San Felipe Neri en 1540.—Cuando se instaló en Roma esta Congregacion, los fieles desertaban de la iglesia por asistir á los espectáculos públicos; San Felipe Neri, conociendo el gusto del pueblo por la música, encargó á un buen poeta el componer intermedios de asuntos tomados de la Sagrada Escritura, y habiéndolos hecho poner en música, los hizo ejecutar en la iglesia. Esta idea dió el resultado apetecido, y el pueblo se apresuró á asistir al templo para oír esta especie de drama, que desde entonces fué llamado *Oratorio*, por su primera representacion, que tuvo lugar en la iglesia llamada del Oratorio.

Este género de composicion en un principio era simple y desprovisto de los accesorios que despues le fueron agregados por Scarlatti, Leo, Cimarosa, Handel, Bach, Haydn y otros varios grandes maestros que en este género hicieron obras de un gran mérito.

Orfeon.—Nombre que dan en Francia á un establecimiento público, destinado á recibir en él la enseñanza de la música jóvenes de ambos sexos. Este establecimiento fué fundado por la municipalidad de Paris en 1820, habiendo sido confiada su direccion á M. Wilhem, inventor del método de la enseñanza simultánea de la música.

Orfeon.—Nombre de un instrumento de música montado de cuerdas de tripa, que se hacen sonar por medio de un teclado y una rueda que conduce un arco. Su forma es como la de un piano muy pequeño.

Orfeones.—Nombre de las sociedades de canto coral, que en gran número existen en Francia, Alemania y otros países.

Orgánico (género).—El género orgánico abraza aquellas piezas de música escritas expresamente para el órgano, y las cuales presentan, tanto en su estructura armónica como en sus giros melódicos, un carácter distinto de las piezas pertenecientes á otro género. —Las piezas de estilo fugado ó de

imitacion pertenecen al género orgánico.

Organillo.—Pequeño órgano, que se toca por medio de un manubrio.

Organista.—Músico que tiene por profesion tocar el órgano en la iglesia.

Órgano—Instrumento de viento compuesto de diversos mecanismos complicados, que por la accion del aire producen é imitan los sonidos de todos los instrumentos conocidos. El órgano es el instrumento mas rico, el mas estenso, el mas solemne y el que se presta mas que ningun otro al acompañamiento de los cánticos religiosos. Este instrumento contiene diversos juegos ó registros, y su número varia segun las dimensiones del instrumento. El número de teclados varia igualmente, habiendo uno destinado á los pedales, y el cual se mueve con los pies.

Este instrumento, cuya estension abraza toda la escala de sonidos apreciables, se presta y se aviene perfectamente al acompañamiento de todo género de voces. Sus diversos juegos, combinados hábilmente bajo los dedos de un organista de talento, hacen percibir las combinaciones armónicas mas dulces y seductoras para el oido. Sus pedales, de un timbre grave y profundo, envuelven, como en un velo trasparente, los sonidos dulces y lejanos de los registros de flauta, que parecen repetir el eco armonioso de un concierto de ángeles.—Las trompetas, sonoras y penetrantes, parecen anunciar la justicia divina, y los registros intermediarios del fondo hacen despertar en el alma los sentimientos de fervor y recogimiento propios de la Iglesia.

El órgano se remonta á una gran antigüedad.—En los primeros siglos del cristianismo, los fieles formaban coros de voces en el templo, sin acompañamiento de ningun instrumento. Fué en el reinado del papa Vitalio I cuando se hizo uso del órgano para el acompañamiento de la música sagrada.—Este pontífice lo introdujo en los templos de Italia, y despues fué introducido en Francia, bajo el reinado de Pepin, padre de Carlo Magno.—Despues se esparció el órgano por todo el orbe católico, y fué por mucho tiempo el único instrumento admitido en la iglesia, hasta que introducidos poco á poco los demás instrumentos, conservó siempre, no obstante, su dominio en el templo, como el mas propio y adecuado al acompañamiento de las ceremonias religiosas.

El órgano es un instrumento cuyo aprendizaje ofrece mucha dificultad, á causa de lo complicado de sus juegos, que requieren un conocimiento del efecto de cada uno de ellos y de sus combinaciones, así como una gran agilidad y maestría en los dedos.—Además, el buen organista debe reunir, á una rápida y brillante ejecucion, un conocimiento profundo de la armonía, y debe estar dotado de una imaginacion viva y fecunda.

Órgano cilindrico.—Órgano de pequeñas dimensiones, cuyos sonidos son producidos por medio de un cilindro erizado de puntas, que gira sobre un teclado, que corresponde á los diferentes tubos del instrumento.—El cilindro gira por medio de un manubrio, y las puntas que contiene están dispuestas en forma de notacion, de modo que pueda tocar un cierto número de piezas.

Órgano expresivo.—Este instrumento no es mas que un órgano perfeccionado, con la modificacion introducida por M. Erard, la cual consiste en haberle agregado un registro, por medio del cual se obtiene en dicho instrumento la mas perfecta expresion en los sonidos con solo tirar del registro de expresion. Introducida esta novedad en el grande órgano, viene á ser este instrumento el mas dulce y expresivo de todos.

Órgano hidráulico.—Órgano cuyos sonidos eran producidos por medio de la accion de una corriente de agua.—De este órgano, de una rara antigüedad, y del cual hacen mencion algunos autores antiguos, no se sabe á punto fijo cuál seria su forma, ni el modo de operar de su mecanismo.

Órgano-Liricon.—Este instrumento consiste en una caja de forma cuadrilonga, conteniendo un cilindro que gira sobre un teclado, correspondiente á unos tubos dispuestos en forma de trompetas.—Este mismo cilindro pone tambien en movimiento, en determinados intervalos de tiempo, un péndulo que da contra una piel estendida en forma de pandereta ó tambor, y cuya percusion forma parte del acompañamiento de las piezas que toca dicho instrumento.

Órgano neumático.—Es el órgano ordinario, ó sea aquel en que los sonidos son producidos por la accion del aire.

Origen de la música.—Todas las artes puede decirse que tienen un principio comun, que dimanar ó han sido inventadas

con el auxilio de la naturaleza. Ann aquellas que podríamos llamar materiales, porque coadyuvan á favorecer la vida del hombre, tienen una íntima relacion con los principios del bien estar de este y con sus necesidades mas perentorias. Estas artes que han sido necesarias al hombre para resguardar su existencia, han sido formadas por este mismo instigado por la naturaleza, á la cual se ha visto precisado á contrarestar para evitarse los daños y perjuicios que necesariamente habia de experimentar sin el auxilio poderoso de las artes mecánicas. La necesidad obligó sin duda al hombre á guarecerse del rigor de las estaciones, y en un principio, entregado solo á su instinto natural, procuró contrarestar el mal que sentia, buscando algun abrigo que le pudiese á salvo del frio, del calor, etc.; despues principió por proporcionárselo por si mismo, construyéndolo á su modo; y la arquitectura, originada por los efectos que en el hombre causaba la naturaleza, principió á hacerle notar su utilidad.

Cuando el hombre yacia en un estado, que tenia solo lo necesario para vivir y para atender á sus primeras necesidades, su espíritu, siempre ansioso de la perfeccion, deseó hallar algo, que aunque no le fuese muy necesario, contribuyese á hacer mas grata y mas llevadera la situacion en que se encontrara. Entonces degeneró lo necesario en el gusto, y poco á poco, halagado por este, adquirió y tuvo idea de lo bello, sabiendo disponer algo que le agradase mas que lo necesario que ya poseia.—Esta marcha observada por el hombre en un principio, le condujo sin duda al conocimiento de multitud de artes y ciencias, de las cuales unas fueron creadas por la necesidad y otras por el gusto.

Para determinar el origen de la música, tendríamos que apartarnos de estas consideraciones, si juzgásemos á este arte como una emanacion mas directa de la naturaleza que las demás bellas artes; porque aunque su ejercicio se remonta hasta la época de nuestros primeros padres, no por esto se podría decir que desde tal ó cual personaje de aquellos remotos tiempos data ó principia la música. A Jubal, nieto de Adam, le han atribuido muchos la invencion de la música, y quizás sería este el primero que, haciendo uso de la voz, produjese sonidos musicales, aunque dicen que tambien inventó los instru-

mentos el *kinnor* y el *hagub*; pero esto último, si bien supone invencion, no por eso determina el principio de la música, pues esta debió existir antes, igualándose su antigüedad con la de aquellas facultades mas naturales del hombre, como son la voz, la facultad de oir y la facultad de sentir. Desde que el hombre apareció en medio de la obra del Criador, estuvo dotado de la voz y de poder articular sonidos con ella, y por esto el origen de la música podría entenderse desde el primer hombre que produjo sonidos musicales articulados por la laringe.

El autor de la naturaleza formó á esta llena de los encantos y atractivos que tanto nos maravillan, y cuando esta misma naturaleza apareció risueña y adornada del armonioso canto de las aves, mezclado al suave murmurio de la brisa que meceria dulcemente la espesura de los bosques, el primer hombre, al verse en medio de la creacion, escucharia á la naturaleza entera que le brindaba con las dulzuras de la vida; y extasiado tal vez de admiracion, observaria el orden y armonia que reinaba en todo: conoceria entre otras muchas de las facultades de que se hallaba dotado, la de poder producir sonidos con la voz, y cantaria tal vez como asegura el P. Nassarre, citando á Genebrando, el cual dice que nuestro padre Adan cantó el mismo día que fué criado.

Este modo de considerar el origen de la música, presenta á este arte como una emanacion espontánea de la naturaleza, que apareció de por si misma llena de consonancia, de regularidad y de armonia.—La música puede decirse es un arte hijo de la naturaleza, y tan antiguo como el mundo, pues pudo producirse desde que el primer hombre huyó con sus plantas la tierra que le fué destinada. Este es el principio de la música, considerada bajo el punto de vista que la hemos tratado: en cuanto á su origen ó principio, como arte formado por el hombre y ajustado á reglas, es bien difícil determinar á punto fijo quién seria el primero que inventó reglas para disponer y combinar los sonidos musicales.

Su invencion como arte se atribuye á diferentes personajes: los griegos creyeron á Cadmus y Amphion inventores de la música; otros la atribuyeron á Olympo, despues á Orfeo, á Terpandro, á Timotheo, Epigonius,

Diodoro y á otros varios músicos célebres entre los griegos, los cuales, por haber introducido algunas innovaciones en el arte, ó bien por haber inventado algun instrumento, fueron considerados como inventores parciales de la música.

Originalidad.—La originalidad en la música consiste principalmente en presentar ideas melódicas nuevas, dispuestas y enlazadas de un modo agradable y seductor para el oído. Es por lo tanto una cualidad esencial del genio, y que no puede adquirirse con el estudio.

Orlo.—Nombre de uno de los registros del órgano.

Orquesta.—Dáse este nombre á una reunión de músicos con todos los instrumentos necesarios para ejecutar una pieza musical. En el teatro se dá también este nombre al lugar en que se coloca dicha reunión de músicos. En los grandes teatros, el sitio de la orquesta está construido á propósito, de un modo que favorece á la vibración de los sonidos. El pavimento es de madera de pino, sostenido por arcos, y quedando, por lo tanto, un vacío por debajo, que favorece mucho á la resonancia de los instrumentos.

La orquesta es el medio de ejecución mas rico y poderoso que posee la música. Todas las combinaciones del arte, todas sus sutilezas, y todos sus medios de impresionar, están representados en esta maravillosa reunión de los timbres de tantos instrumentos diversos, que mezclados de mil maneras, nos hacen sentir todos los efectos de que la música es susceptible.

El violin, con sus sonidos dulces, al par que vigorosos, ejerce imperio absoluto en la orquesta, secundado por el sonido misterioso de la viola, y por la apacible sonoridad del violoncello y el contrabajo. La flauta, tierna y apasionada, esparce sobre la orquesta una tinta de dulzura y amor. El oboe, pastoral y sencillo, se presta á la expresión de pasiones tiernas é inocentes. El clarinete, sonoro, brillante y majestuoso, se acomoda tanto á la expresión de la mayor ternura, como á la de los sentimientos mas vivos y enérgicos. La trompa, caballeresca y romántica, recuerda la caza: el corno inglés gime en los pasajes delicados y sublimes, y los trombones, impetuosos, mezclados entre el murmullo violento del trémolo de los violines, hacen tomar

á la orquesta el aspecto imponente y amenazador del desbordamiento de las pasiones.

Por esta combinación variada de tantos instrumentos distintos como posee hoy la orquesta moderna, la música puede pintar todas las pasiones humanas, todos los sentimientos, y hacer hablar hasta á la naturaleza entera.

Orquestino.—Instrumento de música inventado en París en 1808, por M. Poulleau. El mecanismo de este instrumento estaba dispuesto de modo que imitaba los sonidos del violin, del violoncello y de la viola de amor.

Orquestrion.—Especie de órgano, inventado en Holanda por el abate Vogler en 1789. Este instrumento contenia cuatro teclados, y uno de pedales con treinta y nueve teclas, que imitaba algunos pasajes de orquesta.

Orquestrion.—Especie de piano con registros de órgano, inventado en París por Antonio Kunz el año de 1796.

Ortells (ANTONIO).—Compositor español y maestro de capilla de la catedral de Valencia en 1668.—Es considerado como uno de los artistas mas notables de la antigua escuela valenciana, y escribió un gran número de composiciones religiosas, que se hallan en los archivos de la catedral de Valencia, en el Escorial y en muchas iglesias de España.—En la *Lira Sacro-hispana* se ha publicado la primera lamentación del miércoles santo, á tres coros, de Ortells, obra que es de un gran mérito, atendida la época en que fué escrita.—Este artista es citado con elogio y como gran autoridad en una obra, titulada *Respuesta del licenciado Francisco Valls, presbítero, maestro de capilla de la iglesia catedral de Barcelona, á la censura de D. Joaquín Martínez, organista de la santa iglesia de Valencia, contra la defensa de la entrada del triple segundo en el Miserere nobis de la Misa*; Scala Aretina, pág. 5.

Ortiz (DIEGO).—Músico español, nacido en Toledo á mediados del siglo XVI, y el cual ha sido confundido por algunos autores con *De Orto*, compositor francés, cuyo nombre verdadero era *Du Jardin*.—Diego Ortiz fué maestro de capilla del virey de Nápoles, y ocupaba todavía esta plaza en 1565.—Se conocen con su nombre: 1.º, *Tratado de glosas sobre cláusulas y otros géneros de puntos en la música de violones, nuevamente puesto en*



primera

luz; Roma, Valerio y L. Dorico, 1553.—Parece que se hizo una edición italiana de este tratado, pues el P. Martini la cita en el primer volumen de su *Historia de la música*, con el título de *Il primo libro nel qual si tratta delle glose sopra le cadenze ed altre sorte di punti*; Roma, 1553. 2.º, *Musices liber primus hymnos, Magnificat, salves, motecta, psalmos alioque diversa cantica complectens*, *Venetis apud Antonium Gardamen*; 1565, en folio.—También se hallan motetes y villancicos de Ortiz en la colección titulada *Musis didacticum*.—Libro llamado también *Silva de Sirenas*, compuesto por el excelente músico Enriquez de Valderrábano. Fue impreso en la muy insigne y noble villa de Valladolid por Francisco de Córdoba, impresor; 1557, grande en folio.

Ortografía musical.—La ortografía musical consiste en escribir la armonía de un modo correcto y conforme en un todo á las reglas de la tonalidad moderna. Esta palabra se aplica en la práctica á la manera de escribir en un tono dado, alterando los sonidos y los acordes con sostenidos, bemoles ó becuadros, de tal modo, que no haya impropiedad en la manera de emplear los accidentales; así pues, si un acorde de sexta aumentada, que enarmónicamente considerado es el mismo que un acorde de dominante, lo escribimos en esta última forma, habrá falta de ortografía, porque la sétima no aparecerá como sexta aumentada, y si como sétima menor.

Ovejero (IGNACIO).—Nació en Madrid el 1.º de Febrero de 1828, y recibió las primeras lecciones del arte, del organista Sr. Gimeno y del afamado maestro de la real Capilla

de S. M., Sr. Ledesma. A los 11 años compuso y dirigió una sinfonía á toda orquesta en el teatro del Principe, y á los 18 presentó al del Circo la ópera italiana *Hernán-Cortés*, cantada el 18 de Marzo de 1843 en presencia de SS. MM. Son muchas las composiciones que cuenta este maestro, habiéndose dedicado mas especialmente al género religioso, en el que lleva escritas 172 obras. También es conocido como organista, cuyo instrumento ha cultivado desde el principio de sus estudios musicales, y le ha valido ser nombrado en 11 de Diciembre de 1858 catedrático supernumerario de la clase de órgano en el Real Conservatorio de Música de Madrid. Como director de orquesta, es uno de los principales encargados de las fiestas religiosas de la corte de España. Sus composiciones se distinguen más por el género melódico de sentimiento, que por el trabajo científico.

Overtura.—Composición musical del género de la sinfonía, destinada á servir de introducción ó principio á las óperas, conciertos, bailes, etc.

Una overtura se compone ordinariamente de un allegro brillante é impetuoso, precedido de un corto adagio ó andante de movimiento grave. Una composición de esta especie requiere el desarrollo de toda la ciencia de un compositor. La overtura debe presentar además de todos los subterfugios y sutilezas del arte, un conjunto propio y adecuado al género de espectáculo á que va á servir de introducción.

Oxiphonos.—Nombre que daban los griegos á la voz aguda ó de soprano.



PAC

P.—Significa *piano* en abreviatura.

Pacini (juan).—Célebre compositor dramático, nacido en Catania, al otro lado del Etna, el año 1796.—Siendo aun muy joven fué enviado á Roma, en donde comenzó su educación musical, habiendo pasado despues á Bolonia, en donde recibió lecciones de canto de Tomás Marcheri, y de armonia y contrapunto del profesor Mattei.—Mas tarde pasó á Venecia, en donde acabó de perfeccionar sus estudios con el viejo Furlanetto, maestro de capilla de San Marcos.—Destinado por su familia á ocupar una plaza en alguna capilla de iglesia, Pacini se dedicó en un principio á la composicion religiosa; pero bien pronto su instinto y su gusto por la música teatral le hicieron componer á la edad de 18 años una pequeña ópera, titulada *Annetta e Lucindo*, que fué representada en Venecia y recibida por el público como un primer ensayo de un joven de grandes esperanzas.—En 1815, Pacini escribió para el teatro de Pisa la farsa *L'Evacuazione del tesoro*, y en el mismo año hizo representar en Florencia su ópera *Rosina*. En 1816 se trasladó á Lucas, para escribir una ópera destinada á la temporada de primavera; pero habiendo caído enfermo, no pudo concluir la particion.—Al año siguiente, dando pruebas de una gran actividad, escribió cuatro óperas para el teatro Re de Milan, con los titulos de *Il matrimonio per procura*, *Dalla beffa il disingamo*, *Il carnevale di Milano*, y *Pigliata il mondo come viene*, obras que obtuvieron cierto éxito, dando á conocer las grandes disposiciones del joven compositor. De Milán pasó Venecia, en donde escribió *L'Ingemma*, y despues volvió á Milán para dar al teatro Re, en el carnaval de 1818, su ópera *Adelaide e Commigto*, que es considerada como una de sus mejores producciones.—Esta obra fué seguida de *Il barone di Dolsheim*, re-

PAC

presentada en el teatro de la Scala durante el otoño del mismo año. A estas óperas siguieron *L'Ambizione delusa*, *Gli sponsali de Silfi*, *Il Talegname de Livonia*, *Ser Marcantonio*, *La Gioventù d'Enrico V*, *L'Eroe Scozzese*, *La sacerdotessa d'Irmisul*, *Atala*, *Isabella ed Enrico*, representadas en los primeros teatros de Italia con un éxito que añaizó y consolidó la nombradía que ya se habia adquirido este distinguido maestro con sus obras anteriores.—En 1824 Pacini hizo su primer ensayo sobre la escena de Nápoles con la ópera *Alessandro nelle Indie*, que obtuvo un brillante éxito.—Despues de la representacion de esta ópera, contrajo matrimonio con una joven napolitana, y permaneció por algun tiempo retirado de la escena. En 1825 hizo representar en el teatro de San Carlos *Amarilia*, y en el mismo año compuso para la fiesta de la reina *L'Ultimo giorno di Pompeia*, ópera seria, que fué ejecutada en Paris algunos años despues, y que es tambien considerada como una de las mejores obras que han salido de su pluma.

Despues del éxito alcanzado en Nápoles con esta última obra, Pacini volvió otra vez á Milán para escribir *Gelossia corretta*, y de allí se trasladó á Nápoles, en donde escribió la ópera *Niobe*, destinada á Mme. Pasta, y representada por primera vez el 19 de Noviembre de 1826.—Esta ópera tuvo al principio un éxito dudoso; pero mas tarde el público reconoció su mérito, y obtuvo un gran número de representaciones.—Cuando el estreno de esta ópera, Pacini contaba solo 50 años, y habia ya escrito treinta óperas, algunas misas, cantatas y muchas piezas de música instrumental; esta rara actividad presagiaba grandes trabajos para el porvenir; pero su fecundidad comenzó á decaer despues del éxito de la *Niobe*, y desde el mes de Noviembre

de 1826 hasta el verano de 1828, Pacini solo dió *I Crociati in Telemide*, que fué representada en Trieste con buen éxito.—De aquel punto, el compositor se trasladó á Turin, en donde puso en escena *Gli Arabi nelli Gallie*. Esta obra se estrenó en la inauguración de la temporada de carnaval el 25 de Diciembre de 1829, y fué considerada como una de las mejores partituras de su autor. *Margherita d'Angin*, *Cesare in Egitto* y *Gianmi di Calais*, sucedieron á esta última partitura en 1830 y 1831, alcanzando un éxito que puso de manifiesto la gran vena y capacidad de Pacini para la música dramática. El 12 de Marzo de 1831 apareció en la Scala de Milán la *Giovanna d'Arco* del mismo autor, cuya ópera fué acogida con frialdad, no obstante haber sido interpretada por Rubini, Tamburini y la Lallande.—Después de esta época, Pacini ha escrito un gran número de óperas, que sería prolijo enumerar, siendo las que mas boga han gozado la *Saffo*, la *Vestale*, *Ivanoe*, y alguna otra, como *Don Diego de Mendoza*, escrita en el último tercio de su vida.—La música de este maestro contiene melodías fáciles y brillantes; pero á decir verdad, carece de ese carácter de individualidad que se nota en la música de Verdi ó de Rossini, de quien Pacini no ha sido mas que un hábil imitador.—Pacini compuso tambien cuartetos para instrumentos de cuerda, de los cuales algunos han sido publicados. Este célebre maestro murió en Pescia el 6 de Diciembre de 1867, á los 72 años de edad.

Padedu.—Antiguo aire de danza.

Paganini (NICOLÁS).—Violinista extraordinario, nacido en Génova el 18 de Febrero de 1781.—Hijo de un pobre negociante, mostró desde sus mas tiernos años una gran disposición para el violin y la guitarra, instrumento que tocaba su padre, y por el cual demostraba este una gran afición.—A la edad de siete años tocaba ya Paganini el violin, dando indicios de una gran inteligencia y de gran facilidad para ejecutar en este instrumento, que le fué enseñado primeramente por un músico mediano, llamado Juan Serretto, y después por Giacomo Costa, director de orquesta y primer violin de la catedral de Génova.—Bajo la dirección de este último maestro hizo Paganini grandes progresos, y á la edad de ocho años escribió ya su primera sonata para violin, que no se ha conservado,

así como otras muchas composiciones de este artista escepcional, que han desaparecido.

Llegado á la edad de nueve años dió su primer concierto de violin en el gran teatro de Génova, ejecutando unas variaciones de su composición sobre motivos de *La Carmagnola*, que produjeron en el público trasportes de entusiasmo y admiración.—Hacia esta época algunos amigos aconsejaron al padre le pusiera buenos maestros de violin y de composición.—El padre, atendiendo estos consejos, lo condujo á Parma, en donde lo puso bajo la dirección de Alejandro Rolla para el estudio de violin, y para la composición bajo los auspicios de Ghirelli.—Con estos dos maestros continuó sus estudios Paganini, suscitándose con frecuencia entre él y su maestro Rolla disputas y reyertas sobre las innovaciones que el joven y travieso violinista procuraba introducir en las lecciones y estudios que tocaba, apartándose de la manera rutinaria de su maestro.—De vuelta á Génova, Paganini comenzó á hacer sus primeros ensayos sobre música de violin escrita por él mismo, en un estilo tan difícil, que á veces se veía obligado á tenerla que estudiar de antemano para poder resolver los difíciles problemas é intrincadas dificultades que se le ocurrían á su génio atrevido é innovador.—Algunas veces se le veía ensayar durante diez ó doce horas seguidas, y de mil maneras diversas, un mismo rasgo, hasta que abandonaba el violin cansado y fatigado de este exceso de trabajo.—Así de este modo, y con esta perseverancia en el estudio, llegó á dominar en el instrumento dificultades inmensas, que fueron consideradas como impracticables por todos los violinistas de su época.

A principios de 1797 Paganini comenzó ya á viajar en compañía de su padre, dando conciertos por las principales villas de la Lombardia, y su reputación y fama se extendieron bien pronto por toda la Italia, yendo cada vez en aumento hasta haber llegado á una altura á la que jamás llegó la de violinista alguno.—Su padre ejercía sobre él un imperio demasiado absoluto, y le hacía sufrir privaciones y malos tratamientos, que acabaron por hacer desertar á Paganini de la casa paterna, entregándose á una vida libre, y dando conciertos por sí solo en Pisa, Luca y otros puntos, en donde fué admirado y aplau-

dido por el público, que jamás había visto ni oído cosa semejante.

Entregado á sí mismo, y libre del dominio de su padre, contrajo amistad con jóvenes de malas costumbres, que se entregaban á toda clase de excesos, y particularmente al juego, en el que Paganini se vió muchas veces despojado del producto de sus conciertos y hasta del mismo violin que le servia para lucir su extraordinaria habilidad.—En esta situacion se hallaba en Livorno sin recursos de ninguna clase y sin el violin, que lo habia perdido al juego, cuando se dirigió á un rico negociante francés, M. Livron, gran aficionado y entusiasta por la música, el cual le proporcionó un excelente violin Guarnerius.—Después del concierto, en el que Paganini hizo furor, fué este á entregar el instrumento á su dueño, y el rico aficionado se lo devolvió, diciéndole: «Me guardaré bien de profanar esas cuerdas que han sido tocadas por vuestros dedos; os regalo el instrumento.»—Este mismo violin fué el que después sirvió á Paganini para todos sus conciertos.—Un lance parecido le ocurrió en Parma con el pintor Pasini, aficionado distinguido, el cual, no dando crédito á la prodigiosa facilidad de Paganini para tocar de repente toda clase de música por muy difícil que fuese y con la misma exactitud y aplomo que si ya la tuviese estudiada de antemano, le presentó en cierta ocasion un concierto manuscrito, en el que se habian reunido expresamente toda clase de dificultades, y poniendo en las manos del joven violinista un magnífico violin Stradivarius de un gran precio, le dijo: «El violin es vuestro siempre que seais capaz de ejecutar esa música.» «Entonces, respondió Paganini, ya podeis despediros del instrumento.» Y la ejecucion asombrosa, la brillantez y la perfeccion y exactitud con que tocó casi jugando el concierto, dejó confundido á Pasini y á cuantos presenciaron el hecho.—Un gran número de aventuras de todo género señalan esta época de la vida agitada y vagamunda de Paganini; el entusiasmo por el arte, el amor y el juego, eran las pasiones que dominaban su espíritu fogoso é inquieto por aquel entonces.—Dando conciertos por las principales villas y ciudades de Italia, llevando una vida nómada y desarreglada, presentandose unas veces con gran boato y poseedor de las grandes sumas que ganaba con sus conciertos,

otras veces pobre y en un estado lastimoso, á causa de su salud quebrantada por los excesos que cometia, y causando siempre un entusiasmo indescriptible en el público por su talento diabólico é incomprensible en el violin, este artista original llegó á adquirir una gran celebridad en toda Italia, y su nombre se hizo popular con su génio inimitable, que abria una senda desconocida en el arte de manejar el instrumento mas poderoso de nuestros dias.—En medio de los grandes triunfos que alcanzaba, se notaban en Paganini peripecias de esas que son bastante frecuentes en la vida de los grandes artistas. De pronto se le vió hastiarse del violin y abandonar por completo este instrumento, dedicándose con gran ardor al estudio de la guitarra, y retirándose por espacio de mas de cuatro años á una granja, en donde se dedicó tambien al estudio de la agricultura.—Al cabo de ese tiempo abandonó su retiro y volvió á sus viajes, dando por todas partes brillantes conciertos de violin, que le valieron el ser nombrado en 1805 primer violin solo de la corte de Luca, y dar lecciones al príncipe Bacciocchi.—Tres años permaneció Paganini en Luca y en ese tiempo agregó mayores novedades á las muchas innovaciones que ya habia introducido en su manera de ejecutar, siendo una de ellas la rara sonata ejecutada ante la corte, y en la cual quitaba al violin la segunda y la tercera cuerdas, tocando solo con la prima y la cuarta. En esta sonata, compuesta por el mismo Paganini, y á la que habia dado el título de *Scena amorosa*, producía este gran artista unos efectos extraordinarios y nunca oídos, haciendo dialogar la prima con la cuarta cuerda, y dando á esta última una estension de tres octavas por medio de los sonidos enarmónicos.—En 1808 Paganini abandonó este destino, y en el largo interregno de diez y nueve años se le vió varias veces aparecer en alguna de las principales ciudades de Italia, causando un gran alboroto y admiracion con sus conciertos, y permanecer después durante años enteros ignorado y retirado de la escena del mundo, y sin saber ni aun el lugar de su paradero.—En 1827 Paganini recorrió la Francia, la Alemania y la Inglaterra, en cuyos países ya era conocido su nombre como el del primer violinista del mundo. Pero la saña, la envidia y la intriga, que siempre

se ceban en los hombres de verdadero génio, fueron causa de que debido á la vida irregular y anómala del insigne violinista, se esparciesen sobre su persona y antecedentes ciertas aventuras y patrañas increíbles, que dieron lugar á que á su llegada á París se viese obligado á publicar en la *Revue musicale* varias cartas sincerándose de los ataques que la maledicencia dirigía contra su persona. Se le imputaba el haber estado encarcelado, el haber cometido un homicidio en la persona de un rival suyo en materia de amor, y por último se le atribuía el estar en pacto con el diablo para poder hacer las diabólicas evoluciones que sus dedos operaban en el violin.—Paganini no pudo desvanecer estas preocupaciones en cierta parte del público de París, que creía ver en él un artista ó un sér sobrenatural y lleno de laureles al par que de despecho por las mordaces é infamantes caricaturas que los parisienses habían publicado de su persona, marchó á Viena, en donde su llegada causó gran sensacion por la mucha fama de que ya venia precedido y por los grandes deseos que habia en el público de oír al famoso violinista.—Sus conciertos causaron una admiracion sin limites, y los artistas más reputados de la capital de Austria, como Mayseder, Jausa, Slawik, Boelun y otros, declararon que jamás habían oído cosa semejante.—El entusiasmo se hizo general, y toda la prensa de Viena se deshizo en elogios y alabanzas hacia el inmortal violinista, que tanto seducía y cautivaba la atencion del público.—El inmenso auditorio que acudía á sus conciertos, le arrojaba flores, coronas y versos, y todos los dias se publicaban nuevas poesias laudatorias en honor de Paganini; su nombre corría de boca en boca, se acuñaron medallas con su effigie, y el nombre de Paganini se hizo tan popular, que, como dice Schottky, autor de una monografia sobre este célebre violinista, *todo era á lo Paganini*. La moda se apoderó de este nombre, y los sombreros, los vestidos, el calzado, los guantes, todo era á lo Paganini.—Los fondistas bautizaron con el nombre de Paganini algunos de sus platos más delicados, el retrato de este hombre extraordinario corría de mano en mano, y figuraba en las cajas de rapé y en las petacas, y su busto servía de empuñadura á los bastones de los elegantes.

Una acogida tan entusiasta y gloriosa en

un país en donde se hallaban por aquella época los artistas más reputados de Europa, no pudo por menos que influir mucho en la reputacion y en la fortuna de este artista singular, que se aumentó considerablemente con las gruesas sumas que recaudó en los conciertos dados durante su larga permanencia en Viena.—De este último punto se trasladó Paganini á Londres, pasando por las principales villas de Alemania y por París, en donde halló mejor acogida que á su primera aparicion, siendo recibido con grandes muestras de simpatia y entusiasmo, á causa sin duda de la gran boga de que ya gozaba su nombre en toda la Europa musical.—En Londres Paganini obtuvo con sus conciertos el mismo brillante éxito que habia logrado alcanzar en las principales capitales de Europa, si bien se vió envuelto en aquella capital en un proceso, á causa de ciertas empresas artisticas que acometió en compañía de varios especuladores, y que le hicieron perder el proceso, teniendo que satisfacer una indemnizacion de 50.000 francos.

A esta época, la salud de Paganini, que nunca habia sido satisfactoria, se hallaba muy deteriorada, á causa de sus continuos viajes y de una tisis laríngea, de que se hallaba atacado hacia ya mucho tiempo.—El mal, habiendo hecho progresos, los médicos le ordenaron el cambio de clima, y de Londres se trasladó á Marsella, y despues á Niza, en donde murió el 27 de Mayo de 1840, á la edad de 57 años, dejando á su único hijo Aquiles, fruto de su matrimonio con la cantante Antonia Bianchi de Como, una fortuna considerable y el título de baron, que le habia sido conferido en Austria.

Palva (HELIOBORO DE).—Monje portugués de la orden de San Agustín, y teólogo sábio que vivió en la primera mitad del siglo XVI. Fué un músico instruido, y dejó en manuscrito, en la biblioteca de su convento, muchas misas, motetes y *Magnificat*, á varias voces, que se consideran obras de cierto mérito, atendida la época en que fueron escritas. Murió en Coimbra el 20 de Diciembre de 1552.

Palabras.—Se suele dar este nombre á la poesia puesta en música. Así, cuando se designan los autores de una ópera, se suele decir, de *Los Hugonotes*, por ejemplo, música de Meyerbeer y palabras de Scribe. En España

decimos mas comunmente letra de tal ó cual autor, en vez de *palabras*.

Palalaka.—Especie de guitarra, montada de dos cuerdas, que está muy en uso entre el pueblo bajo en Rusia.

Palestrina (GIOVANNI PIERLUIGI DE).—Uno de los mas grandes compositores de música religiosa que cuenta la historia del arte. Nació en un pueblecito de las inmediaciones de Roma el año 1524, y de muy corta edad pasó á esta última capital, en donde hizo sus estudios musicales como infantil ó niño de coro.—Dotado de gran disposicion para el arte, mostró desde luego la supremacia de su talento, y en 1551, bajo el pontificado del Papa Julio III, fué ya nombrado maestro de la capilla *Giulia*, á la edad de 27 años.

En este puesto permaneció hasta el año 1555. En 1554 publicó sus primeras composiciones, que fueron cuatro misas á cuatro voces, y una á cinco.—Bajo la influencia de la escuela en que habia aprendido Palestrina, compuso dichas misas en el mismo estilo de sus predecesores, aunque notándose en ellas una gran correccion en el trabajo y una cierta expresion en el canto.—El Papa Julio III, á quien Palestrina habia dedicado sus misas, le dió por recompensa el nombramiento de cantor de la capilla pontificia, habiéndole hecho ingresar en esta distinguida corporacion sin prévio exámen, cual estaba prevenido en el reglamento de la capilla.—Muerto el Papa Julio III, Palestrina se vió afligido de contrariedades y disgustos, que entristecieron los dias de su vida, poco afortunada por cierto.—Palestrina se habia casado jóven, y Lucrecia, su esposa, le habia ya dado cuatro hijos, cuando el nuevo Pontífice, Paul IV, inflexible en sus mandatos, y severo en sus determinaciones, intentó introducir una reforma en el clero de la corte de Roma, y al efecto ordenó que los cantores de la capilla no debian ser casados. Hallábanse en esta situacion solo tres de los que componian la capilla por aquel entonces, que eran Leonardo Barré Dominico, Terrabosco y Pierluigi de Palestrina. Este último, no obstante la defensa que halló en el colegio de cardenales, no pudo sustraerse á la voluntad inexorable del Pontífice, cuyo decreto estaba concebido en estos términos humillantes: «La presencia de tres cantores casados en la capilla pontificia, es un gran motivo de escar-

nio y de escándalo, no siendo aptos para cantar el oficio de la misa á causa de la debilidad de sus voces, nos los espulsamos, los separamos y los eliminamos del número de nuestros capellanes cantores.—Después de esta injusticia, cometida con este grande hombre, le fué ofrecida á Palestrina la plaza de maestro de capilla de San Juan de Letran, de cuyo destino tomó posesion el 4.º de Octubre de 1555.—En este puesto permaneció unos cinco años, y en ese tiempo compuso varias de sus mejores obras, entre ellas sus admirables *Impropertii* de Semana Santa. La asignacion reducida con que estaba dotada esta plaza le obligó á aceptar la de maestro de capilla de Santa María la Mayor, habiendo tomado posesion el 4.º de Marzo de 1561, y permanecido en ella hasta el año 1571. La reputacion de Palestrina se habia ya extendido rápidamente desde la publicacion de sus primeras misas, y un esfuerzo de su ingenio vino á consolidarla para siempre, á causa de la resolucion tomada por la autoridad eclesiástica de introducir una reforma necesaria é indispensable en la música de iglesia.—El tomar esta determinacion fué con el objeto de hacer desaparecer el costumbre bárbara que habia por aquella época de componer misas enteras y motetes sobre una melodía vulgar y profana, mezclando el texto de las antifonas con la letra de canciones groseras, y hasta obscenas, resultando muchas veces que mientras tres ó cuatro voces cantaban en contrapunto fugado *Kyrie Eleyson*, ó *Gloria in excelsis*, ó *Credo*, la voz que hacia la melodía cantaba la letra de una cancion enteramente profana y ajena del todo á las ceremonias religiosas.—Pocos compositores se pudieran evadir de caer en esta práctica escandalosa é inveterada, puesto que venia dominando desde el siglo XIII.—Hasta el mismo Palestrina compuso varias misas sobre la cancion profana *l'Horosme armé*, cancion sobre la cual gran número de compositores de aquella época ejercitaron su musa, aplicándola al género religioso.—El momento de hacer desaparecer este abuso era llegado, y á Palestrina le cupo la gloria de haber sido el reformador, digámoslo así, del arte, por lo que hace á esta aberracion que tanto prevaleció en su época.—El Concilio de Trento, reunido el año 1563, determinó el que se formase una comision destinada á proponer

los medios de hacer desaparecer la monstruosa costumbre.

Esta comision decidió que se debía elegir un compositor que escribiese una misa, la cual reuniese todas las condiciones propias de la música religiosa, conciliando en lo posible el respeto y majestad del culto divino con las exigencias del arte. Si esta misa llenaba el objeto, la música sería conservada en la iglesia, y en caso contrario, la música en el templo quedaría reducida no mas que á un simple *fabordon*.—Palestrina fué, pues, elegido para escribir esta misa, y lleno de un santo entusiasmo, compuso tres misas á seis voces, de las cuales, las dos primeras fueron consideradas como muy bellas; la tercera escitó tal entusiasmo, que se consideró como una de las mas sublimes producciones del ingenio humano.—Desde entonces se decidió que la música fuese conservada en la Capilla Pontificia, así como en todas las iglesias del culto católico, debiendo las misas de Palestrina servir de modelo á las obras musicales del género religioso que se compusiesen en adelante.

En 1571 entró Palestrina á desempeñar la plaza de maestro de capilla en el Vaticano, y habiendo vacado por aquel mismo tiempo la plaza de director de la música del Oratorio, le fué ofrecida por San Felipe Neri, fundador de esta congregacion, y amigo y confesor de Palestrina. Para el servicio del Oratorio, escribió este afamado maestro muchos motetes, salmos y cánticos, que fueron publicados, así como su segundo libro de misas, que dedicó en 1569 al rey de España Felipe II.—Sus obras se habian ya aumentado en gran número á esta época, popularizando su nombre y adquiriendo mucha fama por toda Italia como el primero y el mejor compositor de música religiosa.

Sin embargo, Palestrina habia llegado á una edad avanzada, y no obstante los destinos que habia desempeñado y las muchas obras que ya habia publicado, su situacion no era desahogada, y su estado precario le hacia solicitar con frecuencia la proteccion de los pontífices que vió sucederse en el transcurso de su vida, los cuales ninguno recompensó del modo debido el genio de este grande hombre.—Educado en la adversidad, llegó á ser un anciano sin ver retribuido el fruto de los afanes de su vida, y murió con la paz

y tranquilidad del justo el 2 de Febrero de 1594.—El gran catálogo de las obras de este célebre compositor comprende toda clase de composiciones musicales pertenecientes al género religioso, caracterizadas por una expresion mística y por un sabor distinto de las de los demás compositores de su tiempo.—La estructura de sus obras es mas clara, mas fluida y mas adaptada al canto que las de sus contemporáneos.—Su armonia es mas correcta, y sobre todo se nota la concordancia de la letra con la expresion del canto, cosa que fué un gran paso dado indudablemente en aquella época y debido al genio de este artista predestinado.

Pandereta.—Instrumento de percusion, compuesto de un aro de madera y una piel estendida en uno de sus lados. El aro está taladrado de agujeros cuadrilongos, que contienen láminas de metal, que se hacen resonar batiendo con la mano la piel ó resbalando los dedos algo húmedos sobre ella.

Pandora = Instrumento antiguo, cuya forma era parecida á un *laud*, teniendo la tapa uferior plana como la guitarra. Las cuerdas de este instrumento estaban sobre un puente oblicuo, lo cual hacia que el tamaño de las cuerdas fuera desigual. Su uso ha desaparecido hace ya mucho tiempo.

Pan-harmónico. = Este instrumento consiste en un doble fuelle y un cilindro puesto en movimiento por medio de un peso que hace girar al cilindro.—El viento de los fuelles es impelido hácia unos tubos, cuyos sonidos imitan con bastante perfeccion una música de instrumentos de viento y de percusion.

Pan-melódicon. = El mecanismo de este instrumento es un cilindro guarnecido de puntas, que hieren unas láminas metálicas por medio de un manubrio, que pone en movimiento al cilindro.

Pantalon.—Instrumento de cuerdas de la especie del salterio, con un gran número de cuerdas de acero, que se hacian vibrar por medio de dos barillas de madera.

Papel rayado.—Dáse este nombre al papel dispuesto para escribir la música, conteniendo las cinco líneas que forman el pentagrama. El número de pautas del papel difiere segun el uso á que está destinado; el que contiene mayor número es el destinado á partituras.

Parlante.—Esta palabra se aplica á aquella especie de música que constituye el verdadero recitado. La música parlante es el recitativo propiamente dicho, pues esta palabra, aplicada á un canto, no está en su acepción verdadera, toda vez que el recitativo no supone canto, y si una entonación vocal sin desarrollos, que no forma diseño ni idea melódica.

Parodia.—En música esta palabra se aplica, cuando á un canto se le ponen otras palabras distintas de las primeras para que fué escrito; en este caso las palabras son arregladas por la música, y no la música por las palabras, como sucede cuando no se parodia.

Parte.—La naturaleza del arte musical permite el que en una composición puedan oírse aislados, ó bien reunidos á la vez, dos, tres, ó mayor número de los elementos de que se forma. La reunión de estos elementos, que no son mas sino los distintos diseños melódicos formados por las voces ó por los instrumentos, da lugar á la formación ó designación de las diversas *partes*. Cada diseño es una parte, puesto que concurre á formar un todo, que distribuido entre los ejecutantes, da por resultado la precepción entera de la obra. Por esta razón, el nombre de *parte* se aplica en música á todo aquello que corresponde ejecutar á un solo cantante ó instrumentista, y así se dice parte de violín, de clarinete, de viola etc., para dar á entender la música de una composición que corresponde ejecutar á cada uno de estos instrumentos.

Al copista pertenece el trabajo de separar y extraer de la partitura cada parte vocal ó instrumental.

Parte.—Nombre que se da á las frases ó periodos en que se dividen los aires de danzas, canciones, etc., designándolos bajo el nombre de primera ó segunda parte.

Parte.—Se da este nombre á cada tiempo del compás musical. Así se dice indistintamente compás de cuatro tiempos, ó de cuatro *partes*.

Parte débil.—En la armonía se llama parte débil del compás, á aquella que se considera como de paso, no armonizando la nota ó notas que le correspondan.—En el compás de dos tiempos se considera como parte débil, la segunda. En el de cuatro tiempos, la segunda y la cuarta; y en el de tres tiem-

pos, la segunda y la tercera, indistintamente una ú otra, ó bien las dos, segun la marcha de la armonía.

Parte fuerte.—Parte fuerte del compás es aquella que contiene la nota ó notas reales, que deben ser armonizadas con los acordes propios y adecuados al giro de la melodía.

En el compás de dos partes, la parte fuerte es la primera *al dar*, en el de cuatro tiempos la primera y la tercera, y en el de tres tiempos la primera y la segunda.

Partes reales.—En una composición á varias partes, estas pueden disponerse de manera, que bien no haya mas que una solamente que sea la que forme el diseño ó idea melódica, sirviendo las otras de acompañamiento nada mas, ó bien pueden disponerse de modo que todas formen diseño y que en todas canten, en cuyo caso se les da el nombre de *partes reales*.

Particion.—Los fabricantes de órgano dan este nombre á una regla de que hacen uso para templar dicho instrumento. Consiste esta regla en principiar por un tubo templado á la oncena, tomada esta oncena en el mediam del teclado, y sobre esta oncena, llamada *particion*, arreglan ó templan los demás tubos del instrumento.

Particion.—Reunión de todas las partes que forman una pieza de música vocal ó instrumental, representadas en el papel unas por cima de otras, de tal modo, que la medida de cada parte cae ó corresponde perpendicularmente con la medida de las demás. Cada pauta del papel contiene la música escrita á una sola parte, y las barras divisorias de la medida, se prolongan en toda la extensión del papel; esta disposición permite el que á un golpe de vista puede verse todo lo que pertenece tocar á cada instrumento, así como todo aquello que ha de oírse unido ó solo.

El orden ó colocación de las partes en una *particion* varia de diferentes maneras; pero sea cual fuere su colocación, el bajo debe ocupar siempre la parte inferior, siguiéndole la parte de violoncello si la hay, y despues las partes vocales.

Los demás instrumentos, hay compositores que colocan las partes de violín á la cabeza de la *particion*, otros las trompas y trompetas, y otros las flautas y clarinetes, colo-

cando los violines por cima de las voces.

La particion es el recurso mas importante para la ejecucion de la música, y sin el cual no se puede ejecutar ninguna clase de composicion. Esta reunion ordenada de las partes que forman el conjunto de una composicion musical con todos sus detalles y accesorios, es como una especie de cuadro sinóptico, cuya vista presenta la marcha armónica de las partes, sus cantos, sus desarrollos y todo lo que pertenece á la estructura de la obra.

Partimentil. = Nombre que dan en Italia á una especie de bajo numerado, dispuesto para el estudio del acompañamiento.

Partitura. = V. *Particion*.

Pasaje. = Esta palabra se aplica en la música cuando se habla de un rasgo ó trozo mas ó menos estenso, ya sea con relacion á su belleza ó á cualquiera otra circunstancia especial que lo distinga. — En este caso se dice que tal pasaje es brillante, enérgico, tierno, etc.

Paso. = Los antiguos contrapuntistas daban el nombre de paso cuando en la fuga el motivo no era imitado en toda su estension, repitiendo únicamente la voz de imitacion una parte de aquel.

Paso á dos. = Danza ejecutada por solo dos danzantes. Puede considerarse como el duo de la danza.

Paso á tres. = Danza ejecutada por tres danzantes. Es el trio de la danza.

Paso doble. = Marcha de un movimiento animado y vivo, en medida de dos por cuatro ó seis por ocho. Estas especies de marchas se usan mucho en las bandas militares.

Paso solo. = Danza ejecutada por un solo coreógrafo.

Pasticcio. = En Italia dan este nombre á aquellas composiciones en las que domina el plagio. También dan este nombre á una composicion hecha de trozos de otras obras.

Pastoral. = Esta palabra se aplica á aquellas composiciones de un carácter sencillez y agreste. La pastoral puede ser del género de la sinfonia y hasta del de la ópera, debiendo en este último caso presentar en sus cantos la sencillez y ternura que se supone en la vida de los pastores, así como una imitacion de sus instrumentos rústicos. Ordinariamente la pastoral es un trozo de música en el que se procura imitar el canto de los pastores,

adornándole con ciertos accesorios que recuerden el sonido rústico y sencillo de sus instrumentos.

Patético. = Esta palabra se refiere á la música dramática en aquellos pasajes en que esta deba expresar sentimientos y pasiones profundas, particularmente las que se reflejan á la tristeza y abatimiento de ánimo.

Patño (CARLOS) = Eclesiástico y compositor español del siglo XVII, y uno de los mejores maestros de la brillante pléyade de compositores religiosos que ha producido España. Sus obras son en tal número, que apenas hay catedral ni colegial en España que no posea alguna de ellas. — En 1660 le fué conferida la plaza de maestro de capilla de la Encarnacion de Madrid, en cuyo punto murió el año 1683. — Las obras de este maestro son todas á dos ó tres coros, segun era el gusto general que dominaba en aquella época, tanto en España como en Italia. — En los archivos del Escorial y de la Encarnacion de Madrid se hallan muchas obras de Patño escritas en esta forma. — En la *Lyra Sacro-hispana* se ha publicado en particion una misa suya, titulada *In devotione*, á ocho voces en dos coros, obra escrita con mucha correccion, y que revela ciencia y genio en su autor.

Pausa. = Dáse este nombre en la ejecucion de la música á un intervalo de tiempo, durante el cual se pasa en silencio una cantidad determinada del compás.

La pausa se indica sobre el papel con diversos signos, segun el tiempo que ha de durar. — Esta duracion es relativa al valor de las notas, y así hay pausas de mínima, de semínima, de corchea, etc. — La pausa de un compás entero se escribe con una raya horizontal, y la de dos, tres ó mas compases, se indica con esta misma raya horizontal, acompañada de un número, que indica los compases que se han de pasar en silencio. — Esta raya también se coloca perpendicularmente, abrazando dos ó tres líneas del pentágrama, para indicar la pausa de dos ó cuatro compases; pero este proceder está demás, toda vez que se hace uso de los números para indicar las pausas.

Pauta musical. = Se da este nombre á cada renglon de los que contiene el papel de música.

Pauta de rayar. = Instrumento en forma

de tenedor, y compuesto de seis dientes ó agujas de metal, de las cuales, una sirve para mantener recto el instrumento sobre el papel por medio de una regla, mientras las otras cinco trazan sobre este las cinco líneas que componen el pentágono.

Pavana.—Aire de danza, cuyo uso ha desaparecido hace mucho tiempo.—Esta danza tuvo origen en España, y le dieron este nombre á causa de las figuras que hacían á manera de pavos, en los tiempos en que se bailaba con capa y espada.

Pavillon.—Dáse este nombre á la parte inferior de ciertos instrumentos, que se terminan en forma de campana, como la trompeta, el oboe, el trombon, etc.

Pedal.—Dáse este nombre en la armonía, á un sonido prolongado en el bajo, sobre el cual se sucedan diferentes acordes.—El pedal lo forman por lo regular la tónica ó la dominante, ó ambas unidas.—Aunque los acordes que pasan sobre el pedal sean extraños á este, ó formen disonancia con él, la marcha de ellos debe ser tal, que la disonancia se resuelva inmediatamente en un acorde, del cual el pedal forme parte.

Este deberá principiar siempre por un acorde consonante, bien sea el de la tónica ó el de la dominante.

Pedales ó contras.—Se llaman así las grandes teclas que contiene el órgano en el teclado para los pies.—Los juegos que hace funcionar este teclado, se llaman también pedales. Los mecanismos del arpa para la formación del cromático, así como los del piano para apagar la intensidad de sus sonidos ó dejar en libre vibración las cuerdas, se llaman también pedales, por operarse sobre ellos con los pies.

Pentágono.—Nombre de las cinco líneas paralelas que sirven á la escritura de la música.

Peñalosa (FRANCISCO).—Compositor español, nacido en 1470. Fué maestro de capilla de Fernando el Católico, y murió el año 1555. Era considerado como uno de los mejores compositores de su época, y se conocen de sus composiciones diez motetes, que existen en los archivos de la catedral de Toledo, y de los cuales la *Lyra Sacro-hispana* ha publicado seis, que son de un cierto mérito, atendida la época á que pertenecen.

Percusion.—En el uso de las disonancias

en la armonía, se distinguen la preparación, la percusión y la resolución. Por percusión se entiende el choque de los dos sonidos que forman la disonancia, ó sea el pase del acorde consonante al disonante.

Dáse el nombre de instrumentos de *percusión* á aquellos que producen el sonido por medio del choque de un cuerpo, como son el tambor, los timbales, etc.

Percusion.—Registro que se encuentra en los armoniums ó órganos expresivos, y que sirve para ejecutar con mas claridad los pasos rápidos.

Perdendosi.—Esta palabra italiana indica que los sonidos han de ir disminuyendo de intensidad, hasta perder su fuerza casi del todo.

Pereira (SALVADOR).—Músico portugués, nacido en Villaviciosa á últimos del siglo XVI. Fué primeramente maestro de capilla en dicha villa, y después pasó á desempeñar igual destino en la corte del rey de Portugal, habiendo muerto en Lisboa el año 1655.—Ha dejado en manuscrito muchas misas, salmos, motetes y responsos, que se hallan en la biblioteca real de Lisboa.

Pereira (DOMINGO NUÑEZ DE).—Monje portugués, nacido en Lisboa á mediados del siglo XVII y muerto en Camerata el 29 de Marzo de 1729.—Fué maestro de capilla de la catedral de Lisboa, y dejó las siguientes composiciones en manuscrito: 1.º, Responsos de Semana Santa, á ocho voces; 2.º, *Confitebor*, á ocho voces; 3.º, *Laudate pueri Dominum*, á ocho voces, y 4.º, *Laudate Dominum omnes gentes*, á cuatro voces, y muchos villancicos y motetes á cuatro, seis y ocho voces.

Perez y Gascon (PASCUAL).—Nació en la ciudad de Valencia el año 1802. Huérfano de padre y madre desde su mas tierna edad, fué acogido por sus tíos, que se encargaron de su educación, los que bien pronto conocieron se hallaba adornado de grandes facultades y que había nacido para la música. Uno de estos, D. Sebastian Perez, afamado tenor de la Capilla Real, que á consecuencia de la invasión francesa se había agregado á la catedral de Valencia, fué el que le enseñó los primeros rudimentos musicales, hasta ponerle á la altura de poder desempeñar el papel de primer tiple. A los diez años entró ya de niño de coro (infantillo) en dicha catedral, siendo don José Pons, maestro de su capilla,

quien le dió las primeras nociones de armonía. D. Francisco Cabo, organista de la misma, acabó de instruirle en la composición y órgano, haciendo notar bien pronto sus rápidos adelantos. A los diez y ocho años fué nombrado, previo un riguroso exámen, organista de la parroquia de Santo Tomás, y á los 25 era ya maestro de capilla de la ciudad de Villena, habiendo sido uno de los censores don Antonio Soriano, que desempeñaba la misma plaza en la villa de Onteniente. A pesar de las muchas simpatías que gozaba el nuevo agraciado, presentó su renuncia, siendo al poco tiempo nombrado organista de la metropolitana de Valencia con general aplauso, habiendo continuado hasta terminar sus días.

Cuando se trató en las iglesias de España de llevar á efecto lo dispuesto en el concordato, que previene que los organistas de las catedrales sean clérigos, el ilustrísimo cabildo de dicha catedral, haciéndose del intérprete de la opinión pública, elevó una exposición á S. M., digna de tan respetable corporación, la que dió por resultado se confirmase á D. Pascual Perez en dicha plaza de primer organista, aumentándosele la dotación que disfrutaba.

Posteriormente se proyectó la reforma del órgano (uno de los mejores de España) en la misma iglesia, trabajo que fué encomendado á unos fabricantes de Alemania, los cuales quedaron admirados de los vastos conocimientos que el Sr. Perez manifestó tener de los varios sistemas de construcción y ventajas respectivas de cada uno de ellos.

El Sr. Perez, considerado en el terreno del arte, era el músico que, dotado de un alma pura y angelical, sabe elevar á Dios el corazón de su auditorio, apartándole de recuerdos mundanos. Habíase dedicado con predilección al órgano. Era verdaderamente admirable oírle improvisar sobre infinitos temas, ya libres, ya fugados, y poner en juego los diferentes registros por medio de múltiples combinaciones, siempre con la misma pureza y corrección.

Cuando fué á dicha ciudad el grande pianista Liszt, deseando oír á quien ya gozaba de una fama europea, hizo acompañar á la catedral; allí estuvo por largo rato escuchando varias improvisaciones al Sr. Perez, hasta que, transportado de entusiasmo, saltó á abrazarle; desde entonces pasó largas horas con-

ferenciando con él sobre música, durante las cuales no quería recibir á nadie. El distinguido maestro Meyerbeer, habiendo visto una de sus composiciones, se apresuró también á escribirle, que le tenía por uno de los primeros armonistas y por un sábio en el arte.

Dedicado exclusivamente al magisterio, y en especial al de la composición en todos sus ramos, era poco el tiempo de que podía disponer para producir obras; no obstante, nos ha dejado varias de un gran mérito, entre las cuales recordamos el magnífico *Te Deum*, á cuatro con orquesta y acompañamiento de órgano; el grande *Invitatorio de Difuntos*, y el *Villancico al Santísimo Sacramento*, también á grande orquesta. Estas tres obras por sí solas bastarían para colocar al Sr. Perez á la altura de los primeros compositores; en ellas se vé el gran genio del autor y los vastos conocimientos que poseía en todos los ramos de la composición. También recordamos el *Himno á SS. MM. Fernando VII y María Josefa Amalia* (en 1827), *Himno á San Vicente Ferrer* en el centenario de 1855, las seis bellísimas *Cantatas* escritas para la distribución de premios en el colegio de San Pablo de Valencia, y para la sociedad de Amigos del País de la misma, de cuyo instituto y sociedad fué profesor. En el género de capilla merecen especial mención: su *Lamentacion*, á tres, id. á siete, id. á duo (de bajos); un *Psalm*, á seis; un *Magnificat*, á cuatro; varios *Motetes* y *Villancicos*, dos *Misas*, un *Rosario*, á cinco; *Dolores*, á cuatro; una innumerable colección de *Gozos*, *Letrillas*, *Salves*, *Trisagios*, *Plegarias*, *Misterios*, á tres y cuatro voces con acompañamiento obligado de órgano; El Sr. Perez fué una especialidad en este género, y sus obras pueden servir de modelo, admirando siempre la elegancia y naturalidad con que trataba las voces, y la corrección que reinaba en todos sus escritos.

En el género didáctico, publicó el año 1848, para uso de los alumnos del mencionado colegio Real de San Pablo, sus *Principios de solfeo y canto*; en 1857, el *Método de solfeo y principios de canto aplicable á las escuelas y colegios*. El deseo de ver en las escuelas de España adoptada la enseñanza del canto elemental, como parte de la instrucción primaria, fué el móvil que tuvo para emprender este trabajo, que tan felices resultados había de proporcionar. El real Conservatorio espa-

ñol de música y declamacion honró esta grande obra con un razonado dictámen, en el cual, despues de encomiar la esceleucia de la produccion, consigna terminantemente la idea de que, concebida bajo el plan de la enseñanza colectiva, es la primera que se ha publicado en España.

Por último, su obra póstuma *Método de Armonia*, que publicó la vinda el año 1866, en cuya obra se ve claridad y sencillez en todas sus reglas, y el resultado feliz de sus muchos años de enseñanza.

Su fama era europea, por cuyo motivo varias veces fué invitado por compositores distinguidos á escribir su juicio sobre publicaciones de aquellos. Podemos citar á Mr. Pauseron, profesor del conservatorio de Paris, quien antes de dar al público últimamente su tratado de armonia y modulacion, remitió un ejemplar al Sr. Perez, rogándole lo analizara con detencion, y le espusiera las reformas que creyese debian de introducirse para la segunda edicion.

Su escuela especial, pura y correcta, resultado de profundos estudios comparativos, y de análisis continuos de los clásicos alemanes, ha dado excelentes resultados, produciendo gran número de avntajados discipulos en dicha ciudad y su reino.

Fué nombrado presidente de la junta auxiliar de la *Sociedad Artístico-musical de Socorros mútuos* en la provincia de Valencia, sócio de mérito de la *Sociedad de Amigos del País* de la misma, y de varias corporaciones artísticas y literarias de Europa.

Si el eminente maestro de que nos ocupamos era un génio en la esfera artistica, en su vida privada fué un modelo de honradez y de virtud. Naturalmente retraido del bullicio del mundo, inclinado á la vida ascética, amante de la contemplacion y del estudio, y anhelando respirar una atmósfera mas pura y tranquila, quiso retirarse en su juventud á la soledad del claustro, porque decia que para él solo allí se encontraba la verdadera poesia. Empero habia empezado ya la guerra civil; las órdenes monásticas iban á disolverse, y era preciso abandonar dicha idea, que por mucho tiempo habia sido su sueño dorado; entonces contrajo matrimonio buscando en la paz del hogar doméstico la felicidad que solo él puede proporcionar.

A la par que excelente músico, era tambien

el Sr. Perez un buen filósofo; poseia á la perfeccion el latin, italiano y francés; la memoria que sobre la enseñanza de la musica presentó á la sociedad de Amigos del País, y varios articulos que publicó en algunos periódicos científicos, sobradamente atestiguan ser un escritor distinguido. Las obras de Balmes, Descartes, Malebranche, Buffler y otros filósofos le eran familiares. Poseia estensos conocimientos de estética, y siempre encargaba á sus discipulos se acomodaran en sus composiciones á los preceptos de esta ciencia. Parte de su modesta fortuna, pues nunca quiso aceptar las brillantes posiciones con que se le brindó, la empleaba en la adquisicion de lo mejor que se publicaba, facilitándolo con el mayor desprendimiento á sus discipulos, á muchos de los cuales enseñó gratuitamente.

Severo en sus costumbres, de trato afable, eminentemente religioso, jamás salió de su boca una palabra equívoca ú ofensiva, y siempre sufrió con una resignacion cristiana los trabajos y penalidades con que Dios quiso probarle. Por las tardes, cuando el templo se hallaba solitario, era comun encontrarle en alguna capilla entregado á la meditacion y recogimiento.

Su salud, sin embargo, se iba alterando visiblemente; su débil complexion, á pesar de sujetarse á los preceptos de la mas rigida higiene, iba cediendo, sin que los esfuerzos de la medicina pudieran cortar el mal, que cada dia hacia mayores progresos. Una circunstancia fatal vino á precipitar su trabajada existencia: la muerte de la única hija que tenia, á la edad de cinco años, cuando ya sus gracias infantiles formaban todas sus delicias, fué para él un golpe decisivo. Herido en la cuerda mas sensible del corazon, todos comprendieron que no tardaria en seguirla; agravada en términos alarmantes la afeccion pulmonar que le aquejaba, un ataque apoplético paso fin á su existencia. Murió con la tranquilidad del justo el dia 27 de Junio de 1864, á la edad de 62 años, disponiendo en su testamento, para significar su humildad, se celebrasen sus funerales sin ninguna pompa, y que la misa á canto llano fuese ejecutada un tono mas bajo del ordinario.

Perfecto.—La palabra perfecto tiene varias acepciones en la música.—Cuando se aplica á un acorde, indica ó determina el

acorde de la tónica, compuesto de esta, de la tercera y de la dominante, ya sea mayor ó menor, como *do mi sol*, ó *la do mi*.—Aplicado el nombre de perfecta á una cadencia, designa la resolución natural del acorde de la dominante sobre la tónica, y este mismo nombre, unido á las consonancias, designa aquellas que por su carácter tonal determinan mas que ninguna otra el tono, como son la quinta y la octava.

Período.—El período musical es la reunión de varias frases dispuestas de cierto modo, que forman un sentido completo, concluyendo en cadencia perfecta.

Perpétuo (cánon).—Cánon perpétuo es aquel en que el motivo se imita sin cesar, volviendo del fin al principio, y formando como una especie de círculo vicioso sin salir del mismo motivo.

Phrigo.—Uno de los modos principales de la música de los griegos, el cual fué llamado así por haber sido inventado en Phrigia, provincia de la antigua Grecia.

Piacevole.—Esta palabra italiana indica que la ejecución de la música ha de ser viva, animada y alegre.

Piangevole.—Este término italiano significa una ejecución que espresa el dolor y la tristeza.

Piangendo.—Palabra italiana que indica la expresión de la mayor tristeza en la ejecución de la música, imitando de cierto modo con los sonidos de esta los acentos y congojas del llanto.

Pianísimo.—Esta palabra italiana, de un uso muy frecuente en la música, significa *muy dulce* ó casi imperceptible para el oído. La ejecución de la música marcada con esta palabra debe ser, por lo tanto, muy suave y dulce, dándole á los sonidos muy poca fuerza.

Pianista.—Dáse este nombre al músico que tiene por profesión tocar el piano.

Piano.—Esta palabra indica que los sonidos se han de producir con suavidad y dulzura, aunque con alguna mas fuerza que en el *pianissimo*.

Piano.—Instrumento de cuerdas y teclado, cuyo origen nos viene del clave, que fué el instrumento que en otro tiempo estuvo mas en uso.—El timbre claro y sonoro de sus sonidos, y la facilidad de poder aumentar ó disminuir la intensidad de estos mis-

mos, fué la causa de su triunfo sobre el clave, así como del predominio que llegó á adquirir sobre los demás instrumentos de su especie.

El mecanismo ó estructura interior de este instrumento varia segun su forma y sus dimensiones; pero cualquiera que sea su disposición y su tamaño, los sonidos siempre son producidos por el choque de las cuerdas contra unos cuerpos movibles, llamados *martinetes*, que se ponen en juego por medio del teclado.

La propiedad de modificar la fuerza de los sonidos, conteniendo los medios de expresión del *piano* y del *fuerte*, fué la causa del nombre que primitivamente recibió este instrumento de *piano forte*, ó *forte piano*, para determinar, en cuanto á los sonidos, las dos cualidades que mas lo hacían diferenciarse del clave. En este último instrumento, las cuerdas se hacían vibrar por medio de puntas de pluma ó de acero, y el sonido era, por lo tanto, uniforme y constante; pero desde que los *martinetes* sustituyeron á las plumas, el instrumento se enriqueció con nuevos medios de expresión, y degeneró en el piano de hoy día. El primer mecanismo de esta naturaleza aplicado al clave, parece tuvo lugar en Sajonia el año 1717, en que un organista, llamado Cristóbal Schroter, hizo fabricar un clave, en el que las cuerdas vibraban por medio de los golpes de pequeños cuerpos movibles.—Este invento hizo al punto conocer sus ventajas, y desde entonces el clave fué relegado al olvido.—Después de esa época, el instrumento entró en una vía de perfeccionamiento, adquiriendo cada vez mayores mejoras y modificaciones, hasta llegar á nuestros días, en los que el piano posee todos los elementos y todos los recursos necesarios para la mas justa y exacta ejecución de la música. Además de la sonoridad y brillantez de su timbre, por medio de las innovaciones introducidas por los fabricantes franceses, Erard y Pleyel, y últimamente por el célebre Steinway de los Estados-Unidos, el piano reúne hoy, á un mecanismo perfecto y complicado, la dulzura y suavidad de los sonidos, así como la fuerza, la intensidad y la energía de los mismos. Abrazando una extensión de siete octavas, contiene todos los registros, digámoslo así, de la ejecución, y es como el órgano el instrumento que ofrece

mas medios y mas facilidad al compositor para traducir las ideas de su imaginacion.

La utilidad del piano es indisputable; él provee al compositor de las armonías mas puras y brillantes, y en su dilatado teclado, encuentra este todos los medios de traducir sus inspiraciones.

Los caprichos y los giros variados de la mano derecha forman diseños y rasgos melódicos, que envueltos entre la amplia y sonora armonía de la mano izquierda, presentan al oído del compositor ciertos detalles é ideas accesorias, que sin el auxilio de este precioso instrumento, dudaría muchas veces el aplicarlos á la orquesta.—Pero este instrumento, rico en recursos y en elementos sonoros, pone al punto de manifiesto todo aquello que puede admitir el oído, así como todo lo que puede desagradarle.—Es, por lo tanto, el instrumento mas propio y adecuado á la ejecucion de la armonía, y sobre el cual los principios y las reglas de este arte-ciencia se ven sancionados por el oído.

De todas las formas de pianos, la mas preferible es la de los pianos llamados de *cola*. La disposicion de las cuerdas de este instrumento representa una arpa colocada horizontalmente: los martinetes hieren á las cuerdas en direccion de su longitud, y por lo tanto, las vibraciones son mas fuertes, mas intensas y mas prolongadas. Además, el piano de *cola* dá un volumen de sonido mucho mayor que el de los otros pianos, y siendo susceptible de prolongar sus vibraciones, se presta á mucha mas expresion que los otros, por su timbre lleno y pomposo, que obliga de cierto modo al ejecutante á tomar un buen estilo, y á tocar con expresion y gusto.

Piano-cuarteto.—Instrumento presentado en la Exposicion universal de 1867, y cuyos efectos se asemejan al cuarteto de cuerda, imitando con bastante perfeccion el timbre del violin, viola y violoncello.

Piano cólico.—El mecanismo del instrumento que lleva este nombre, está compuesto de láminas metálicas de diversos tamaños, cuyas vibraciones son producidas por la accion del aire. Contiene igual número de tubos que de láminas, hallándose estas colocadas en la embocadura ó orificio de cada tubo. La emision del viento se efectúa por medio de varios fuelles, puestos en accion

por dos pedales.—La estension del piano cólico es de seis octavas.—Su invencion es debida á Kieselsteins y Schawartz, de Nuremburgo.

Piano melógrafo.—El nombre de este instrumento fué debido á una innovacion introducida en el piano ordinario por M. Carreyre en 1857.—La utilidad de este invento hubiera sido grande para el arte si hubiera producido el resultado apetecido; pero el aparato de M. Carreyre, cuyo objeto era que apareciese la música escrita al mismo tiempo que se tocaba el piano, no tuvo el fin deseado. Una lámina delgada de plomo, colocada entre dos cilindros que giraban por medio de una cuerda de reloj, imprimían al mismo tiempo que se movian las teclas ciertos caracteres y signos particulares, que podian traducirse en notacion ordinaria por medio de una tabla explicatoria. Tal era el mecanismo del aparato aplicado al piano, por el cual recibió el nombre de melógrafo.

Picado.—El picado de las notas consiste en producirlas como desprendidas unas de otras y con cierta sequedad.—Se representa colocando sobre cada nota un punto.

Picado-ligado.—El picado-ligado se representa con un punto sobre cada nota y una línea curva por cima. Indica que los sonidos, aunque destacados unos de otros, han de producirse con alguna mas suavidad y dentro de una misma arcada en los instrumentos de arco.

Pieza.—Dáse este nombre á toda obra de música de una determinada estension, y cuya ejecucion es seguida y sin interrupcion alguna.—La *sinfonia* y la *overtura* son piezas de música, porque son composiciones que no contienen intermedios ó reposos propiamente dichos; siendo su ejecucion continuada y sin interrupcion hasta el fin. Este nombre se aplica igualmente á toda clase de composicion destinada al piano, al arpa ó á otro cualquier instrumento.

Pifano.—Instrumento de viento del género de la flauta. Es una especie de flautin, que fué inventado en Suiza, en cuyo país estuvo muy en uso en las músicas militares, y que aun hoy se conserva su uso en el real cuerpo de Alabarderos.

Pinabete.—Nombre que viene de *pino-abeto*, y que es el de la madera que se emplea para la construccion de la tabla de ar-

monía del piano y tapas de los instrumentos de cuerda.

Pinilla (José).—Nació en Autol, provincia de Logroño, el 2 de Julio de 1857.—De 1853 á 1864 siguió en el Real Conservatorio de Madrid la carrera de compositor y pianista, habiendo cursado las asignaturas siguientes: solfeo, piano, armonía superior, contrapunto, fuga y composición. En todos estos estudios mereció siempre las notas de notable y sobresaliente. En el concurso público de 1856 le fué adjudicado el accésit de armonía superior, y en el de 1859 obtuvo el accésit de piano. En 1860 ganó el segundo premio de piano, medalla de plata, y en 1861 le fué conferido el primer premio de composición, ó sea la medalla de oro. Tuvo por maestro de solfeo al celoso profesor D. Juan Castellano; aprendió el piano con el célebre concertista D. José Miró, y sus estudios de armonía y composición los hizo bajo la dirección del eminentísimo maestro D. Hilarion Eslava.

Fué tal su vocación por la enseñanza, que algunos años antes de concluir su carrera se prestó á desempeñar gratuitamente una clase de solfeo en el Conservatorio, habiendo continuado en este puesto hasta el año 1863, en que en vista de los buenos resultados de su clase, y á propuesta del profesorado y dirección del Conservatorio, fué nombrado de real orden profesor auxiliar de dicho ramo.

En 1864 el Conservatorio sacó á pública oposición una nueva plaza de profesor de solfeo, cuyos difíciles ejercicios estaban dispuestos del modo siguiente: 1.º, Armonizar para piano un bajo cifrado; 2.º, Poner el acompañamiento en bajo numerado á una melodía; 3.º, Escribir una lección de solfeo con las condiciones que se determinasen; 4.º, Explicar las materias de solfeo que tocasen por suerte; 5.º, Solfear de repente una lección de la mayor dificultad, escrita en las siete claves y sin acompañamiento; 6.º, Dar lección á un discípulo de tercer año sobre el solfeo que se eligiese, acompañándole al piano en el tono que estuviese escrito, y después con los trasportes que el jurado designase; 7.º, Corregir las faltas que el ejecutante hubiese cometido al solfear una lección escrita de intento con innumerables defectos; 8.º, Examinar teórica y prácticamente á un discípulo de primer año de solfeo.

Sin arredrarse, pues, con lo escabroso de

estos ejercicios, y sólo con la idea y el deseo de ocupar aun mas dignamente su cargo, puesto que el sueldo que disfrutaba era exactamente igual al de la nueva plaza creada, no titubeó este joven artista en presentarse al certámen, no obstante lo peligroso que hubiera sido para su reputación el quedar desairado, siendo ya profesor del mismo ramo y en el mismo establecimiento; pero fueron tan brillantes sus ejercicios, que mereció ir propuesto por unanimidad en el primer lugar de la terna, no habiéndose aproximado ninguno de los demás opositores, ni al segundo lugar, por cuya razón quedó este lugar en blanco, según consta en el acta del Conservatorio.

Los resultados de la clase de este distinguido profesor han sido siempre tan notables, que ya son innumerables los alumnos laureados que de ella han salido.

Pinilla ha publicado varias composiciones de un mérito muy recomendable, como *motetes, gozos, letrillas, canciones*, etc., debiéndose hacer especial mención de sus ejercicios de solfeo, titulados *Ejercicios de entonación y medida*, obra nueva enteramente en su género, por vencerse en ella separadamente las dos principales dificultades que ofrece el estudio de este ramo importante de la enseñanza musical.

En 1865 estableció este laborioso artista una escuela de armonía, contrapunto, fuga y composición por correspondencia, cuya principal idea es difundir en toda España las verdaderas doctrinas del arte, valiéndose de un sistema sencillísimo, por medio del cual se aprende sólidamente y de una manera perfecta todo lo concerniente al arte de componer.

Este pensamiento, cuya utilidad se comprende á primera vista, merece bien del arte y hace gran honor al artista que con tanto acierto ha sabido llevarle á cabo.

Pinilla es uno de aquellos jóvenes profesores en quienes mayores esperanzas puede fundar el arte músico español, y es lástima que las excelentes facultades de artistas tan distinguidos se malogren á veces ó permanezcan inactivas, debido á la precisión en que se ven de dedicarse á dar lecciones privadas, faltos como se hallan de aquellos elementos necesarios para poder entregarse á trabajos de mayor brillantez y lucimiento.—Esperemos,

pues, á que mejores tiempos hagan puedan apreciarse en todo su valor el saber y el talento de nuestros jóvenes artistas!...

Pisador (DIEGO).—Músico español del siglo XVI, nacido en Salamanca.—Publicó un tratado sobre el arte de tañer la vihuela, con el título de *Musica de vihuela, citharistica artis documenta*, Salamanca, 1552, en fol.—Este tratado es una de esas obras originales de los guitarristas españoles de los siglos XVI y XVII, las cuales inspiran un gran interés por las curiosidades y rarezas que encierran, y que son á propósito para dar una idea aproximada de lo que sería la música en España en aquella época.

Pisar.—Dícese de la acción de colocar el dedo sobre la cuerda para hacerla producir el sonido.—Del modo de pisar la cuerda depende en mucho el timbre y calidad del sonido.

Pistones.—Pequeños cuerpos móviles colocados en ciertos instrumentos de viento, como el cornetín, la trompa, etc., los cuales están destinados á la producción de los sonidos de dichos instrumentos.

Su forma es la de un botón colocado en la parte superior de un tubo recto, que se sumerge en otro tubo por la acción del dedo colocado sobre el botón.—Su disposición es en forma de bomba, y su mas ó menos inmersión es la que gradúa el timbre y la entonación de ciertos sonidos.

Piu.—Esta palabra italiana significa mas. Se une, por lo tanto, á las palabras que marcan el movimiento, como *piu lento*, *piu presto*, etc., para indicar que ha de aumentarse el grado de lentitud ó celeridad que indican dichas palabras.

Piutosto.—Este término italiano significa mas bien; Se dice *allegro piutosto*, *presto*, para indicar un movimiento de *allegro* cuya celeridad sea casi la del *presto*.

Pizzicato.—Esta palabra italiana se encuentra ordinariamente en la música escrita para violín, viola, violoncello ó contrabajo.

Su significado es, que las notas, en vez de ser producidas con el arco, han de hacerse oír heridas con los dedos, á manera de como se hace en el arpa ó la guitarra. El pizzicato en los instrumentos de cuerda es uno de los muchos recursos que estos ofrecen á la orquesta para producir mayor variedad y aumentar la belleza de los efectos.

Placabile.—Término italiano que indica poca fuerza y apresuramiento en la ejecución de la música.

Plagales (TONOS).—En el canto llano se da el nombre de *tonos plagales* al segundo, cuarto, sexto y octavo tonos.

Las partes principales de cada tono en el canto llano son tres: *diapente*, *dialesaron* y *escala* ó *diapason*.—Se da el nombre de *diapente* al intervalo de quinta mayor; *dialesaron* al de cuarta menor, y *diapason* á la escala completa, ó sea á la reunión de ambas especies ó intervalos.

Los *tonos plagales* se diferencian de los llamados *auténticos*, en que estos forman el *dialesaron* á la parte superior del *diapente* y aquellos á la parte inferior de la final ó primer grado de la escala.

Plagal (CADENCIA).—La cadencia plagal, propia de la música eclesiástica, consiste en un movimiento del bajo del cuarto grado á la tónica.—Este movimiento puede ir acompañado de los acordes perfectos que corresponden á ambos grados, segun las reglas de la tonalidad moderna.

Plagio.—El plagio en la música consiste en tomar ideas y frases musicales de otras obras, para introducirlas en las propias composiciones.—Por plagio en la música no debe entenderse el parecido ó reminiscencia de una composición con otra, sino la igual y exacta reproducción de un trozo ó frase completa.—Porque se observa que hasta en las obras de los compositores de mayor genio, se encuentran á veces reminiscencias ó recuerdos de lo que ya otros escribieron, sin que por esto pueda decirse que es un verdadero plagio, toda vez que en música, lo mismo que en poesía, á dos individuos pueden ocurrírseles ideas, que sin ser enteramente iguales, tengan no obstante cierto parecido en la forma y el modo de presentarlas.

Plancha.—La lámina de estaño ó de otro cualquier metal sobre la cual se grava la música.

Platillos.—Instrumento de percusión compuesto de dos láminas metálicas de forma circular, cuyo sonido es producido por el choque de una lámina contra otra.—Cada lámina contiene en su centro una cavidad circular, y por su parte exterior tiene una correa destinada á ser asida cada lámina con

una mano.—Este instrumento está muy en uso en las bandas militares, y su sonido brillante y sonoro produce buen efecto en los *fuertes*.

Plectro.—Pequeño trozo de marfil u otra sustancia dura, de forma puntiaguda, el cual servía á los antiguos para tañer los instrumentos de cuerda.

Plectro-eufonio.—Instrumento de música, inventado en 1827 por Guma, fabricante de pianos en Nantes. Su construcción es como la de un piano, sin mas diferencia que la de que los sonidos son producidos por medio de cilindros.—Los sonidos de este instrumento son muy claros y penetrantes en el registro agudo.

Pleximetro.—Nombre de una especie de metrónomo inventado por el doctor Juan Pinazi de Omeña, en Cerdeña.

Pleyel (IGNACIO).—Compositor célebre, nacido en Ruppersthal, cerca de Viena, el año 1757. Enviado muy joven á esta última capital, emprendió el estudio del piano bajo la dirección de Wanhall, y mas tarde tomó lecciones de composición de Haydn, de cuyo gran maestro llegó á ser el mas hábil y distinguido discípulo. Haydn mostró siempre gran predilección por Pleyel, al cual llamaba su *discípulo favorito*.

En cierta ocasion que Haydn recibió una visita del famoso Gluck, quiso el maestro hacer oír á este último una composición de Pleyel, y hallándose este presente, Gluck le dijo despues de haberla oído: «Amigo mio, ahora que ya habeis aprendido á escribir con corrección notas en el papel, no os queda mas que aprender á saberlas borrar.»

En 1777 Pleyel fué nombrado maestro de capilla del conde Erdödy, personaje muy amante del arte, y que se habia declarado protector del aventajado discípulo de Haydn. La música instrumental fué el ramo en que Pleyel demostró su gran facilidad y buen gusto para escribir cuartetos, quintetos, sonatas y otras piezas que han gozado de una gran popularidad.

En un viaje que hizo á Italia en 1780, quiso, sin embargo, ensayar sus fuerzas sobre la escena, y escribió para el teatro de Nápoles una ópera, titulada *Ifigenia*, que fué representada con buen éxito y traducida mas tarde al alemán.

En 1783 le fué ofrecida la plaza de maestro

de capilla de Strasburgo, en reemplazo de Richter, que habia sido jubilado. Aceptada esta colocación, su nuevo destino le obligaba á tener que escribir música de iglesia, y compuso muchas misas y motetes de gran mérito, obras todas que desgraciadamente desaparecieron consumidas por un incendio del archivo de la catedral.

Desde 1783 á 1793 desplegó Pleyel una gran actividad en sus trabajos, y á esta época de su vida se debe la producción de la mayor parte de sus obras. Sus cuartetos para instrumentos de cuerda y sus sonatas adquirieron una gran boga y se multiplicaron al infinito las ediciones de estas piezas, esparciéndose con gran profusión por Viena, Berlin, Leipzig, Paris y Londres, y extendiéndose por todas partes la reputación de Pleyel como un compositor fecundo dotado de gran genio y saber.

En 1791 fué contratado á Londres para escribir varias sinfonías destinadas á la sociedad de Conciertos, titulada *Professional Concert*, cuyas sinfonías compitieron ventajosamente con las de su maestro Haydn, que por aquella misma época se hallaba tambien en Londres escriturando con el mismo objeto por la sociedad *Hannover-Square*, que se hallaba en competencia con la *Professional Concert*.

En 1795 Pleyel se trasladó á Paris con su familia, en donde abrió un comercio de música, al que mas tarde agregó una fábrica de pianos. Estos dos establecimientos prosperaron bastante, é hicieron que Pleyel, ocupado solo de los grandes resultados pecuniarios que obtenía de su especulación, abandonase por completo la composición. Este artista murió el 14 de Noviembre de 1831, á la edad de 74 años.

Sus innumerables obras, particularmente en el género instrumental de cuerda, ó sea en la música de salón, le han granjeado un puesto muy distinguido en la historia del arte, y sus tríos, sus cuartetos, quintetos, sinfonías y sonatas, son trabajos en donde se advierte al punto un talento especial y una disposición particular para presentar los efectos propios y característicos de ese género de música adecuada á los instrumentos de cuerda.

Pleyel (CAMILO).—Hijo del anterior, nacido en Strasburgo el año 1792 y dedicado desde sus primeros años al estudio de la música.

ca, en cuyo arte demostró un talento distinguido, particularmente en el piano, instrumento que le fué enseñado primeramente por su padre y despues por Dussek, de quien recibió útiles y sábios consejos. Residió algun tiempo en Londres, y despues pasó á Paris, en donde dirigió la casa de comercio de música fundada por su padre Ignacio Pleyel.—Habiéndose asociado en 1824 con Kaikbrenner para el desarrollo y fomento de la fabricacion de pianos, se dedicó á esta industria con gran afán, y debido á su rara inteligencia y á sus continuas observaciones en la construccion del piano, logró elevar dicha fabricacion al rango de haber sido su establecimiento uno de los primeros y de los mejor montados que ha habido en Europa. Camilo Pleyel murió en Paris el 4 de Mayo de 1855, á la edad de 63 años, dejando su fábrica de pianos en un estado próspero, y continuada por su sucesor Augusto Woelffl. Este distinguido artista y fabricante de pianos dejó tambien á su muerte varias composiciones para piano, como sonatas, nocturnos, rondós, fantasías y temas variados, que gozan hoy de un merecido crédito entre los inteligentes.

Plica.—En la notacion antigua se llamaba así la raya perpendicular que formaba la terminacion de la nota, y que hoy llamamos cola.

Poco.—Esta palabra indica que se ha de modificar el movimiento y la fuerza de los sonidos, ya sea en viveza ó en lentitud. *Crescendo poco á poco* indica que se ha de ir aumentando por grados sucesivos y uniformes la intensidad y fuerza de los sonidos.

Poema.—Dáse este nombre á una obra escrita en verso, y destinada á ser puesta en música.

A la poesia de las pequeñas obras, como canciones, etc., no se le dá ordinariamente el epíteto de poema, y si solo el de *palabras* ó *tetra*, que suele aplicarse tambien á la ópera, á la cantata, al oratorio, etc.

Polaca.—Aire de danza y canto de origen polaco, y medida de 3 por 4.—Estos aires son de un carácter particular, que se distinguen por su ritmo muy marcado y por su melodía alegre y animada. Las polacas han sido introducidas en ciertas composiciones, como sonatas y cuartetos instrumentales, en donde forman ordinariamente el final de estas composiciones.

Policordio.—Instrumento montado de diez cuerdas, que se hacen vibrar por medio de un arco.—El mango de este instrumento es de once pulgadas de largo por cuatro de ancho. Su estension es muy dilatada, á causa del número de cuerdas que contiene. El policordio fué inventado en Leipzick por M. Hilmar en 1799.

Poliplectro.—Instrumento especie de piano, inventado en Paris el año 1828 por monsieur Dietz. El mecanismo de este instrumento consiste en un cilindro guarnecido de arcos, que girando sobre las cuerdas por medio del movimiento de las teclas, produce sonidos parecidos á los de los instrumentos de cuerda y arco.

Polo.—Nombre de un canto popular de Andalucía, y de un género especial, que se distingue al punto por las continuas inflexiones de la voz, que produciendo una especie de ondulacion no interrumpida, hace formar al cantor con la laringe intervalos tan pequeños, que seria imposible escribirlos. Este género de música está muy en uso entre la baja clase del pueblo de ciertas provincias de España, y particularmente entre los vagamundos y gitanos de Andalucía.

Polonesa.—V. *Polaca*.

Polonia (LA MÚSICA EN).—Este país ha producido músicos de bastante mérito, como Orłowski, Wycecki, Ch. Turpinski, Chopin y otros varios, que se han formado en el Conservatorio de Varsovia bajo la direccion del italiano Soliva y de José Elsner, compositores ambos de mucha nombradía.—Pero sin embargo de que este país posee hoy algunos talentos distinguidos, la ópera polonesa se halla en un estado de postracion, no obstante existir en Varsovia un teatro llamado de la ópera, y ser uno de los mas grandes de Europa.—Hubo una época en que estuvieron en boga en aquel país las óperas de Elsner y de Turpinski, escritas en la lengua nacional; pero el gusto por la ópera italiana y francesa hizo desaparecer bien pronto los primeros desarrollos de la ópera nacional.

Hoy dia no se ponen en escena mas que traducciones, y no obstante cultivarse con mucho éxito el arte de la música en Varsovia, la música nacional no prospera, debido sin duda á la resistencia que el gobierno ruso opone siempre á todo aquello que lleve el sello de la nacionalidad polonesa.

Polka.—Danza originaria de la Bohemia, y de una espresion particular, que le hace diferenciarse del wals y de las otras danzas de su misma especie. El carácter particular de esta danza lo constituyen sus movimientos rápidos y violentos, sus maneras grolescas y animadas, y la voluptuosidad de todos sus movimientos. Es una mezcla de todos los pasos de las demás danzas de su clase, en la que la vivacidad del ritmo hace resaltar aún con mas animacion y gracia todos los movimientos de aquellas.

Polka mazurka.—V. *Mazurka*.

Polkilorgano.—Instrumento de teclado del género de la fisarmónica, inventado por el fabricante de órganos Cavailler-Colle.

Pons (José).—Compositor español, nacido en Gerona el año 1768.—Hizo sus estudios musicales bajo la direccion de D. Jaime Balas, maestro de capilla de la catedral de Córdoba, y en 1793 ocupó el magisterio de la catedral de Gerona.—De este último punto pasó á desempeñar la plaza de maestro de capilla de la metropolitana de Valencia, en cuyo puesto murió el año 1718.

El género de composicion en que este maestro se distinguió particularmente, fué en el de *villancicos* ó cantos de Navidad con orquesta, y tambien en el de *Misereres* para Semana Santa.—Pons puede decirse que hizo verdaderos dramas bíblicos en algunos de sus villancicos, que por su estension y desarrollo, así como por su especial belleza, alcanzaron en su tiempo gran fama y boga en todas las iglesias de España.

Tambien compuso villancicos con acompañamiento de órgano, de los cuales algunos se cantan todavía en varias iglesias.

Pontac (Diego).—Eclesiástico y compositor español que vivía á mediados del siglo XVII.—Fué primeramente maestro de capilla de la catedral de Granada, y en 1644 fué llamado para ejercer las mismas funciones en la iglesia metropolitana de Santiago de Galicia.

El 7 de Setiembre de 1649 abandonó esta posicion y obtuvo el magisterio de la catedral de Valencia, en cuyo punto permaneció hasta su muerte.—El corto número de obras que este maestro ha escrito para la Iglesia se hallan manuscritas en la Capilla Real de Madrid y en el monasterio del Escorial.—En *La Lyra Sacro-hispana* se ha publicado una

misa á cuatro voces de Pontac, obra que revela conocimientos no escasos en el arte de la composicion.

Ponticello.—Palabra italiana que significa *puntecillo*.—Se encuentra en la música escrita para los instrumentos de cuerda y arco, é indica que se ha de tocar aproximando todo lo mas posible el arco al puente del instrumento.—De este modo se le dá al sonido un timbre particular, que le hace diferenciarse del timbre ordinario por su dureza y asperidad.

Portamento.—Es una especie de ligado exagerado ó arrastre que se hace por los cantantes cuando, tomando una nota, por ejemplo *do*, y subiendo la voz á su cuarta *fa*, pasan de una manera imperceptible para el oído por todos los semitonos intermedios entre dicho intervalo.

Porcel (Francisco).—Cantante y compositor español, nacido en Bilbao en 1816. Ha cantado con gran aplauso desde 1840 á 1847 en las escenas de Pamplona, Santander, Tarragona, Valladolid, Vitoria y Zaragoza.—Es autor de una ópera, titulada *El Trovador*, que fué representada en Pamplona con mucho éxito el año 1842.—Dos años despues dió al teatro de la Coruña otra ópera, titulada *Rosamunda en Ravenna*, que se ejecutó tambien en Tarragona, alcanzando en ambas partes una favorable acogida del público.

Portugal (la música en).—Aunque este país no posea hoy, así como el nuestro y otros muchos de Europa, una música característica que pueda considerarse como formando escuela, se encienden, no obstante, en Portugal compositores distinguidos, y el reino lusitano ha producido en todas épocas hombres notables é ilustres, tanto en la música como en las demás bellas artes.

En general, los aires populares, las canciones y las danzas de este país, son del carácter de la música española.—A *Chula* ó á *Fafa*, danzas muy comunes entre el pueblo portugués, no son mas que una reminiscencia de nuestros aires mas populares, como el fandango y otros.—Sus aires nacionales son el *Tadunes* y el *Madhinas*, que son cantos de una melodía muy espresiva y original.

Los compositores portugueses mas notables de la época actual son: Da Costa, Franchis, Schiopeta y Noronna. Lisboa posee hoy un magnífico teatro, en donde la ópera italia-

na, establecida primitivamente en este país por Jomelli, es representada con gran pompa y brillantez.

Posicion.—Se aplica esta palabra á las diversas modificaciones que sufren los acordes por medio de las inversiones, llamando primera, segunda, tercera, cuarta posicion á las inversiones de los acordes de tres ó de cuatro sonidos.

Se llama también posicion á la que toma la mano sobre el mango de los instrumentos de cuerda.—La digitacion de estos instrumentos está dividida en grupos, que abrazan una estension determinada del mango del instrumento, y á la cual se ha llamado posicion.

La mano, colocándose en un lugar determinado del mango, cae siempre sobre una posicion que corresponde al sitio en que se coloca la mano. El estudio de las posiciones constituye el de la digitacion propiamente dicha.—El paso de unas posiciones á otras, el cambio de cuerda, y la manera de conducir los dedos para hacer una escala sin que la mano varíe de posicion, en un lugar fijo del mango, constituye uno de los estudios más esenciales en el aprendizaje de los instrumentos de cuerda.

Llámanse también posicion fija en el piano, cuando uno ó más dedos están fijos sobre las teclas, jugando al mismo tiempo los demás de la mano, y se dice que están en posicion libre, cuando no todos los dedos se mueven, estando uno ó más de ellos fijos.

Postura.—Se aplica esta palabra á la posicion que toman las manos, ó bien una parte determinada del cuerpo, como el brazo ó el codo, en el ejercicio y práctica de ciertos instrumentos.—En el violín, el piano, el violoncello y otros instrumentos, la postura influye mucho en la ejecucion y forma, como una parte del mecanismo del instrumento.

Postura perfecta.—Denominacion antigua del acorde perfecto.—Llamábanla postura perfecta mayor cuando el acorde era mayor, y postura perfecta menor cuando era menor.

Postura por suposicion.—Algunos autores dieron este nombre al acorde de novena mayor.

Postura de sétima.—Nombre antiguo del acorde de sétima sobre la dominante.

Postura de suspension.—En algunos tra-

tados antiguos de armonia se encuentra con frecuencia el uso del acorde perfecto, con la tercera sustituida por el cuarto grado de la escala; á este acorde *do, fa, sol*, que resultaba de dicha sustitucion, le daban el nombre de *postura de suspension*.

Pot-pourri.—Pieza de música compuesta de diferentes cantos tomados de diversas piezas, y unidos entre sí por medio de frases y periodos, que sirven de paso ó transicion de un canto á otro. Este género de composicion puede formarse con aires tomados de diferentes óperas, ó bien con canciones y cantos de los más comunes y populares.

PP.—Abreviatura de *pianísimo*.

Precipitato.—Palabra italiana que indica apresuramiento y viveza en la ejecucion de la música.

Pregbiera.—Esta palabra italiana, que significa *plegaria* ó *súplica*, se aplica á las composiciones de un carácter sentimental, en donde predomina el sentimiento de ternura y tristeza que caracteriza á la súplica.

Preludiar.—Es tocar un pasaje cualquiera, improvisado por el artista antes de comenzar á ejecutar una pieza de música.—La ejecucion brillante y la facilidad del artista se deja conocer desde luego en la manera de preludiar.—Este pasaje se ejecuta ordinariamente en el mismo tono de la pieza que se vá á tocar, introduciendo algunas modulaciones pasajeras y concluyendo en la tónica del tono, despues de haber ejecutado un diseño más ó menos breve y variado, segun la fantasia del ejecutante.

Preludio.—Pasaje que se ejecuta *ad libitum*, con la voz ó con un instrumento, antes de principiar una pieza de música.

Preludios.—Composiciones musicales hechas bajo este titulo, y que son verdaderos estudios, muy útiles para adiestrarse en el estudio del piano.—Muchos grandes pianistas han escrito obras de este género de mucho mérito.

Preparacion.—Dáse este nombre en la armonia á la transicion ó paso del acorde consonante sobre el disonante, cuando la disonancia, ó sea el sonido disonante, pasa en un mismo grado y sin moverse á formar la disonancia en el siguiente acorde.—Igual caso se presenta cuando el paso ó transicion se efectúa de un acorde disonante á otro disonante, como sucede en las progresiones de

acordes de sétima. También tiene lugar la preparación cuando se hace uso del retardo, en cuyo caso se consideran tres circunstancias especiales, que son: la *preparacion*, la *percusion* y la *resolucion*. (V. estas palabras.)

Preparacion al canto.—Dáse este nombre á los estudios preliminares de sofeo y vocalización.—Como que estos estudios van encaminados á dar á la voz toda su agilidad y soltura, acostumbrándola á entonar los sonidos con exactitud y á producir las inflexiones con naturalidad, son verdaderamente la preparacion al canto, ó sea al estudio de este arte difícil.

Preparar.—Pasar un sonido de consonante á disonante sin variar su entonación. Este caso tiene lugar en la armonía cuando se hace uso del retardo, ó bien cuando se prepara una sétima ó una novena.

Presto.—Esta palabra, escrita al principio de un trozo de música, indica el movimiento más vivo y animado de los cinco principales que tiene la música.—El superlativo *prestissimo*, indica el mayor grado de celeridad.

Prevencion.—Los antiguos daban este nombre al acorde que contenía un sonido, que sin movimiento había de pasar á formar la disonancia en el siguiente acorde.—Es lo que hoy llamamos preparar la disonancia.

Prieto (JULIAN).—Compositor español, nacido el año 1765 en Santo Domingo de la Calzada, en donde aprendió los elementos de la música como infantil ó niño de coro. Después fué enviado á Zaragoza, y allí permaneció algunos años estudiando la composición con el maestro D. Javier García.—Dotado de una magnífica voz, obtuvo por oposición la plaza de tenor en la catedral de Pamplona, y habiendo muerto Francisco Huerta, maestro de capilla de dicha catedral, el cabildo le confirió el magisterio, aunque sin despojarle por eso de su plaza de tenor.—En este destino permaneció este maestro hasta su muerte, acaecida el 24 de Febrero de 1844, á la edad de 79 años.—El bello timbre de su voz y su gusto delicado en la ejecución de la música, le habían hecho adquirir una gran reputación como cantante distinguido.—En la composición demostró también poseer dotes y facultades nada comunes, y un genio melódico que se echa de ver en todas sus obras.—Sus composiciones son sencillas; no trató nunca el género fugado, y sus motetes, antífonas y

letanías son modelos de simplicidad, de melodía y de naturalidad y buen gusto.

Prima.—Nombre de la cuerda más aguda tocada al aire en ciertos instrumentos de cuerda, como el violín, la guitarra, etc.

Prima-donna.—Nombre de la primera cantante ó soprano de una compañía de ópera.

Primo.—Se aplica en la escritura de la música en vez de la palabra primero, para designar las partes principales, ya sean vocales ó instrumentales.

Primo (tempo).—Indica que después de cambiado ó variado el movimiento de una pieza, se ha de volver al mismo movimiento con que se comenzó.

Principal.—Dáse este nombre en una composición de concierto, á la parte que predomina en ella, para distinguirla de las otras partes que figuran solo en el acompañamiento. *Violín principal*, *clarinete principal*, etc., indica que dichos instrumentos, siendo los más importantes de la composición, han de desempeñar los rasgos y pasajes más difíciles y delicados de la obra.

Profesor de música.—Músico que se dedica á la enseñanza del arte, teniendo como medio de vivir este ejercicio.

Progresion.—Dáse este nombre en la armonía á una sucesión de acordes, procediendo con tal simetría en sus movimientos, que el oído, cautivado por la regularidad y uniformidad de ellos, no percibe á veces la falta é inobservancia de ciertas leyes tonales. Esta sucesión simétrica de los acordes es tanto más agradable al oído, cuanto que en el paso de un acorde á otro queda siempre uno ó dos sonidos, sirviendo de enlace entre ellos mismos.

Prolacon.—En la antigua música la prolacon consistía en una modificación del valor de ciertas notas, como la semibreve y la breve, cuya modificación se indicaba en la armadura de la clave con un círculo ó semicírculo con puntos.

Prólogo.—El prólogo es una composición destinada á servir de introducción ó principio á una ópera. El prólogo se distingue de la introducción propiamente dicha, en que esta no forma parte del drama, mientras aquel pertenece á este y se ejecuta á telón corrido con el canto de los personajes que han de figurar en el resto del drama.

Prolongacion.—Esta palabra se aplica á un sonido cuya duracion continúa durante la sucesion de dos ó mas acordes.

Pronunciacion.—La que se efectúa en las palabras cuando son cantadas, difiere esencialmente de la pronunciacion de la palabra articulada.—Sin embargo, el cantante puede pronunciar, dando á cada vocal su sonido natural y propio, haciendo percibir con claridad las consonantes, y haciéndonos oír la palabra con la misma acentuacion que si la oyéramos simplemente articulada.

Esta cualidad de pronunciar bien y con claridad es muy rara entre los cantantes, y solo una disposicion particular y un estudio esmerado del arte del canto podrán hacer que un cantante adquiera una perfecta y clara pronunciacion.

Pronunziato.—Este término italiano indica que en el canto las palabras se han de hacer oír clara y distintamente, pronunciándolas con claridad y fuerza.

Proporciones.—Las proporciones numéricas, aplicadas á la música para explicar la relacion de los sonidos, estuvieron por mucho tiempo en uso entre los antiguos teóricos.—La numeracion de la escala y la disposicion de los sonidos que la componen, dá lugar á que se puedan establecer entre los diferentes sonidos ciertas relaciones que por su naturaleza están en justa proporcion numérica, del mismo modo que en la aritmética.—Los antiguos explicaron casi todos los fenómenos armónicos, valiéndose de fórmulas proporcionales, y determinando la calidad de un acorde y sus distancias por medio de razones á manera de aritmética. Asi decian que el acorde perfecto, por ejemplo, estaba en la proporcion de 1 á 3, ó sea en proporcion dupla *sexquitercia*, *sexquiquinta*, etc., etc.

Proslamba-nomenos.—Nombre de la primera cuerda por la cual principiaba el sistema musical de los griegos. Esta cuerda era la nota *la*, que despues fué sustituida por Guido d'Arezzo con un *sol* mas bajo, que recibió el nombre de *hypo proslamba-nomenos*, que queria decir por bajo de la cuerda *proslamba-nomenos*.

Prosodia.—Esta palabra se aplica en el lenguaje musical á la manera de colocar las palabras con relacion al canto. No es posible que la palabra cantada la percibamos de un

modo idéntico á como la oímos cuando es articulada nada mas; pero si es posible que el canto, ó sean los sonidos que lo componen, se acomode de cierto modo á las sílabas, haciéndonos percibir la palabra con una identidad que no difiera sino en el placer de la entonacion musical de la voz. Para obtener este resultado es preciso que las palabras se hallen colocadas de modo que las sílabas acentuadas se hallen en los tiempos fuertes del compás, asi como las no acentuadas en las partes débiles; además, el canto ha de estar en armonía con la expresion de las palabras, asi como con la duracion de ellas, de tal modo que las sílabas, procediendo nota por sílaba, ó bien dos notas ó mas por sílaba, no discrepen en el número y en la duracion proporcionada de cada palabra. Una sílaba podrá admitir muchas notas; pero una nota no deberá nunca llevar mas de una sílaba. Esta regularidad ó concordancia de las notas del canto con las palabras que lo componen, es lo que constituye la prosodia musical.

Puente.—El puente en los instrumentos de cuerda y arco, es el pedazo de madera de forma plana, colocado perpendicularmente sobre la tabla de armonía del instrumento, y cuyo destino es sostener y dar tension á las cuerdas.

Puerto (DIEGO DE).—Músico español y capellan cantor de la capilla de San Bartolomé en Salamanca.—Escribió un tratado de música, titulado *Arte de canto llano*; Salamanca, 1504, en 4.^o

Pulsacion.—La pulsacion en los instrumentos es la presion de los dedos sobre las cuerdas ó las teclas para producir los sonidos. Hay ciertos instrumentos, como el contrabajo, el violoncello y el piano, que exigen una pulsacion fuerte y enérgica, sobre todo para ejecutar ciertos pasajes rápidos y complicados.—La pulsacion en los instrumentos de viento con llaves no es tan difícil, y es mas de destreza y agilidad que no de fuerza.

Puntear.—Hacer sonar ó tocar un instrumento de cuerda por medio de los dedos, lo cual, en el violin y los instrumentos de su especie, equivale á la palabra *pizzicato*. En la guitarra, el *puntear* se distingue del *rasguear*, que consiste en pasar con velocidad todos los dedos de la mano á la vez

sobre todas ó solo una parte de las cuerdas.

Punta d'arco.—Esta expresion indica en la música escrita para los instrumentos de arco, que se ha de tocar con la punta de este, produciendo los sonidos con sequedad y separados, á manera de *stacatto*.

Puntato.—Esta palabra italiana indica que los sonidos han de producirse separados y bien destacados unos de otros.

Puntillo de alteracion.—Antiguamente se usaban varias especies de puntillos, entre ellas las principales eran: el *puntillo de alteracion*, que se colocaba entre dos figuras de un mismo valor, para aumentar el valor de la que le seguia; el *puntillo de aumentacion*, que es el que hoy usamos; el *puntillo de perfeccion*, que servia para completar el compás cuando la última figura no tenia el valor suficiente, y el *puntillo de division*, que servia para indicar cuándo no se debia hacer uso

de las otras especies. Estas diferentes especies de puntillos se diferenciaban por su posicion en el pentágrama, segun que se colocaban en el primer espacio, en el segundo, en el tercero.

Puntillo.—En la notacion moderna, el punto, ó *puntillo*, colocado sobre el pentágrama, aumenta la mitad del valor á la nota que le antecede.

Punto.—Nombre antiguo de las llamadas notas de hoy dia. En la antigua música, el punto servia para diversas modificaciones del valor de las notas, segun el modo y el tono.

Puntuar.—La puntuacion en la escritura musical consiste en no dejar de marcar ninguno de los signos que representan las pausas, las repeticiones, los ligados, picados, *stacattos*, abreviaciones, etc., representando todo esto sobre el papel con la prolijidad y correccion que la lectura de la música exige.

QUE

Querellas musicales.—Las querellas ó cuestiones mas célebres tuvieron lugar en Francia en el siglo pasado, primero entre los dos partidos llamados *Lullistas* y *Ramistas*, y despues entre los *Gluckistas* y los *Piccinnistas*. Estas contiendas dimanaron de la aparicion de Rameau, que dió lugar á la formacion de los Lullistas y Ramistas; mas tarde vino Gluck de Alemania, y trasformó la ópera francesa de tal modo, que los *dilettantes*, olvidándose de Lulli y de Rameau, fijaron toda su atencion en las obras de este músico eminente.—La aparicion en Paris del italiano Paccini estuvo á punto de eclipsar toda la gloria de Gluck; pero bien pronto una competencia se entabló entre estos dos grandes compositores, la cual dió lugar á la formacion de sus dos partidos.—De estas luchas ó contiendas, la ópera francesa sacó gran provecho, porque con ello adquirió todo el prestigio que necesitaba para tomar todo su desarrollo.

Cuando los cantantes italianos trasladados á Paris ejecutaban las obras de los mejores compositores de su pais, como la *Serva Padrona* de Pergoleso, y otras varias, estas funciones, que se daban entonces en la Academia real de música, alternaban con las representaciones de la ópera francesa.—De aquí dimanó tambien la formacion de otros dos partidos, dando lugar á que se dividiesen los asistentes á la ópera en dos campos, que se hicieron cruda guerra por espacio de mucho tiempo.

El parterre del teatro estaba dividido en dos bandos, designados con los nombres de *bando del rey* y *bando de la reina*, por su inmediacion á los palcos del rey y la reina.—A la cabeza del bando de la reina se hallaba J.-J. Rousseau y el baron de Griuin.—La

QUI

tésis que sostenian estos era, que no solamente la música francesa no podia competir con la italiana, sino que ni aun existia verdaderamente la tal música, ni era posible su existencia.

Estas aserciones fueron rebatidas con gran fuerza en varios folletos publicados por el partido contrario. Esta contienda duró cerca de dos años, hasta que los cantantes italianos, habiendo desaparecido, la ópera francesa, protegida por Cherubini y por otros grandes compositores, comenzó á ser apreciada y admirada por ambos partidos.

Quinceña.—Nombre del intervalo doble de la octava.—Tambien se llama así uno de los registros del órgano.

Quinta.—Intervalo consonante, compuesto de tres tonos y un semitono. Este intervalo es, si se quiere, uno de los mas importantes en la formacion de los acordes, puesto que contribuye á establecer en el oido la idea de un tono.

La quinta, por un fenómeno auditivo de los muchos que se presentan en la armonia y que son inesplicables hasta cierto punto, nos da la idea de una tonalidad determinada cuando ella forma parte del acorde perfecto, y el bajo se mueve en dicho intervalo en descenso al hacer la cadencia.—Este fenómeno es causa de que en la armonia se prescriba la sucesion de dos quintas seguidas, pues dándonos la idea de dos tonos consecutivos y sin relacion, nos quita la idea de la sucesion natural de los acordes con relacion á la tonalidad á que pertenecen. Sin embargo, hay casos en que las quintas seguidas no destruyen la idea del tono, como sucede en la resolucion del acorde de sexta aumentada, y en otras resoluciones excepcionales, en donde dos quintas segui-

das producen un agradable efecto en el oído.

Quinta falsa. = Nombre antiguo de la quinta disminuida.

Quinta supérflua. = Antiguamente llamaron así á la quinta aumentada.

Quintas (ejercicio de). = La entonacion de quintas consecutivas en el estudio del canto, es como un ejercicio de gimnasia para la voz. Los pulmones, así como todas las partes del cuerpo humano, son susceptibles de un cierto desarrollo. — Acostumbrando al que aprende á entonar consecutivamente el intervalo de quinta, la voz gana mucho en volumen, así como en fuerza de emision y en la facilidad de aspirar, que son las bases principales de la igualdad de timbre y de la pureza en el sonido.

Este ejercicio requiere al principio hacerlo con cierta lentitud, hasta que el discípulo, adquiriendo la exactitud de entonacion necesaria, pueda producir tres ó mas quintas consecutivas en una misma aspiracion.

Quintas ocultas. = Dáse este nombre

cuando el bajo y otra parte saltan por movimiento directo desde un intervalo cualquiera al de quinta.

Quinteto. = Composicion musical hecha para cinco voces ó instrumentos. Los quintetos se componen ordinariamente de un *allegro* ó *moderato*; de un *andante* ó de un minueto ó *scherzo*, y de un final.

Esta composicion es de un género especial, en cuanto á que cada parte es de un desempeño delicado, y cada una de por sí tiene un interés particular. — En el quinteto todas las partes cantan, y el acompañamiento es producido por las combinaciones variadas de las demás partes, dispuestas de modo que casi todas forman un diseño melódico. — Requiere, por lo tanto, este género de composicion una concepcion rica y variada, que presente un conjunto bello y expresivo, cuyo efecto es mucho mas difícil de obtener á veces, que cuando se dispone de mayor número de instrumentos ó de voces.



R.

RAM

Rabana.—Especie de timbal, del cual se sirven las mujeres indianas para acompañar sus cantos.

Rabel.—Instrumento antiguo del género de violín, y montado de tres cuerdas, que se hacían resonar por medio de un pequeño arco dentado.

Rabasa (Pedro).—Compositor español y maestro de capilla de la metropolitana de Valencia, el año 1715. En 1724 pasó á ocupar igual puesto en la catedral de Sevilla, habiendo muerto el año 1760, á una edad muy avanzada.

Compuso muchas obras de música religiosa, á cuatro, á ocho y á doce voces, las cuales se hallan en su mayor parte en los archivos de las catedrales de Valencia y Sevilla.—Este maestro dejó en manuscrito un gran tratado de contrapunto, de 516 páginas en folio, con el título de *Guía para los que quieren aprender composicion*.

Raffrenando.—Esta palabra italiana indica que el movimiento de la música ha de ir perdiendo en celeridad poco á poco, ó sea por grados imperceptibles.

Rallentando.—Término italiano, que indica debe irse retardando poco á poco el movimiento de la música.

Rameau (Juan-Felipe).—Célebre músico francés, nacido en Dijon el 25 de Setiembre de 1683. Ejercitado desde sus mas tiernos años en el estudio de la música, hizo tales progresos, que á la edad de siete años ejecutaba ya á primera vista en el clave toda clase de música.

De muy jóven pasó á Italia, en donde estudió las obras de Scarlatti, de Lotti y de Caldara, y se instruyó en las reglas del contrapunto y de la composicion.—De vuelta á Francia, marchó á Paris, á cuya capital llegó

RAM

en 1717, siendo todavía enteramente desconocido y sin proteccion de ninguna clase.—No habiéndole ido bien en Paris, tuvo que aceptar la plaza de organista de Saint Etienne, en Lila, en cuyo destino permaneció poco tiempo, por haberle sido ofrecida la plaza de organista de la catedral de Clermont, en Auvergne, dejada vacante por un hermano suyo.

Rameau aceptó este puesto, y firmó con el cabildo de la catedral un contrato por largo tiempo.—La villa de Clermont, situada en un pais montañoso, y cuyas comunicaciones por aquel entonces eran muy difíciles, no era el lugar mas á propósito para que un hombre de genio, como Rameau, pudiera hacer valer y brillar el resultado de sus estudios.

Desde hacia mucho tiempo, Rameau se ejercitaba constantemente en la lectura de las obras de Zarlino, de Mersenne y de Descartes, habiendo llegado á formarse ciertas ideas nuevas sobre las proporciones de los sonidos y sobre los agrupamientos de estos mismos.—Estas ideas le hicieron concebir el plan del primer sistema de armonía que se conoce en la historia del arte.

Durante su permanencia en Clermont, habia ya arreglado todos los materiales para la publicacion de su primer tratado de armonía; pero el compromiso contraído con el cabildo de la catedral le impedía el poder trasladarse á Paris, como eran sus deseos, para dar á conocer al mundo musical los descubrimientos debidos á sus estudios é investigaciones.

Viendo que le era de todo punto imposible deshacer el contrato con el cabildo, y no habiendo sido atendidas las peticiones que habia hecho con el objeto de trasladarse á Paris, recurrió al ardid de desgarrar los oi-

dos del obispo y de los canónigos con una música tan infernal, que el cabildo no halló otra cosa mejor que concederle la licencia para que se marchase cuanto antes. Llegado á París en 1721, se dedicó á corregir y arreglar su *Tratado de armonía*, cuya publicación tuvo lugar al año siguiente.

La novedad de las doctrinas y de los principios establecidos en esta obra, hicieron se fijase la atención pública sobre el nuevo músico didáctico, que acababa de colocar la primera base de la ciencia armónica.—La publicación de algunas cantatas y de sus sonatas para clave acabaron de darle á conocer al público, granjeándole un gran número de discípulos y extendiéndose bien pronto su reputación como músico de una rara habilidad.

A esto contribuyó también su obra, titulada *Nouveau système de musique théorique*, publicada en 1726, y en la que el sistema del bajo fundamental, ya indicado en el *Tratado de armonía*, aparecía basado en la resonancia de ciertos cuerpos sonoros.—Estas dos obras, y la *Dissertation sur les différentes méthodes d'accompagnement pour clavecin et l'orgue*, concluyeron por colocar á Rameau á la altura de ser considerado como el más hábil armonista de su época, á pesar de la crítica apasionada de la prensa y de las maquinaciones de algunos envidiosos.

Sus deseos de componer para la escena le hicieron abordar la carrera de compositor dramático, en la que entró cuando ya contaba más de cincuenta años de edad, habiendo mostrado una gran actividad y facilidad en este género de composición, puesto que llegó á componer hasta veintidos grandes óperas, no obstante haber comenzado á escribir á una edad tan avanzada.

Rameau murió el 12 de Setiembre de 1764, á la edad de 80 años, legando un nombre, que figura hoy en la historia del arte de la música como el del primer teórico que estableció un sistema de armonía basado en reglas ó principios, que después han servido de partida ó de fundamento á las modernas teorías establecidas sobre esta ciencia.

Rameau, en sus obras dió gran importancia á la generación del sonido y á las proporciones numéricas, en las que tantos teóricos han divagado sin sacar nada de provecho para la práctica del arte; así es, que de todas

sus teorías sólo una es la que le hace acreedor á ser tenido como fundador de las leyes armónicas, y es la que hace referencia á la inversión de los acordes, materia no conocida ni tratada por ningún otro teórico antes de Rameau.

Ramos de Pareja (BARTOLOMÉ).—Célebre maestro de música español, nacido en Baeza, Andalucía, hacia el año 1440.—El historiador Burney dice que fué profesor de música en Toledo; pero el error es manifiesto, puesto que el mismo Ramos de Pareja nos dice en una de sus obras, que citaremos más adelante, que antes de pasar á Bolonia había enseñado la música en Salamanca, y había publicado una obra en contra de las doctrinas musicales que prevalecían en su época.

La publicación de esta obra debió ser anterior al año 1480, pues el abate Lampillas, en su obra titulada *Saggio storico-apologetico della letteratura spagnola*, dice que Ramos de Pareja había dejado aquel mismo año su patria para trasladarse á Italia; y efectivamente, el año 1482 se le vé ya enseñando música en Bolonia, en donde formó muchos y aventajados discípulos, contándose entre ellos el célebre *Spartaro*.

Bartolomé Ramos de Pareja dice en el segundo tratado de su obra sobre las proporciones de la notación, que tuvo por maestro á Juan del Monte, contemporáneo de Burnois y de Okeghem.—Se ignora la época de la muerte de este afamado músico, aunque se infiere vivió todavía el año 1521 por la obra de su discípulo *Spartaro*, publicada en aquel mismo año con el título de *Errori de Franchino Gafurio da Lodi, dal maestro Joanne Spartario, musico bolognese; in sua difesa et del suo prectiore maestro Bartolomeo Ramis Hispano subtilmente demonstrati*. Ramos de Pareja hizo imprimir las lecciones de música que había dado públicamente en Bolonia, en un libro titulado *De Música tractatus, sive música práctica, Bolonia, dum camibid, publice legeret impressa XI Maij, 1482 en 4.*—Por causas desconocidas, apenas apareció esta edición cuando fué suprimida por su autor y reemplazada con otra obra, que llevaba por título *Editio altera aliquant mistata; Bolonia die 5 Junii 1482*.

El P. Martini ha poseído un ejemplar de cada una de estas ediciones, que hoy se hallan en la biblioteca del Liceo musical de Bo-

lonia.—La primera edición contiene notas manuscritas de un autor desconocido, y de Hercules Bottrigari.—Este ejemplar es, tal vez, el único que se conoce hoy.

Los ejemplares de la segunda edición son también muy raros.—La obra de Ramos de Pareja está dividida en tres tratados, y cada uno de estos en dos ó en tres partes.—El primero trata de la escala musical y de la constitución de los tonos; el segundo de las proporciones de la notación y del contrapunto; el tercero de la naturaleza de los intervalos y de sus proporciones.

En el primero critica ágríamente el sistema de los exacordos de Guido, no por la dificultad de las mutanzas, sino por presentar escalas incompletas. Esta crítica le suscitó violentos ataques por parte de su contemporáneo Burci, que salió á la defensa del sistema de los exacordos.

En la tercera parte del tercer tratado, aborda la cuestión importante que le ha granjeado su celebridad en la historia del arte, y que es la que hace referencia al llamado temperamento de los sonidos.

Antes de la época de Ramos de Pareja los teóricos no estaban de acuerdo sobre la división proporcional de la escala musical. La diferencia que realmente existe entre un sonido y otro de los que componen la escala llamada generalmente cromática, fué un *diabulus in musica* para los antiguos, hasta la época de este músico pensador, que fué el primero que resolvió el problema de hacer desaparecer tal diferencia.

Para llegar á este resultado, Ramos de Pareja hace en su obra un razonamiento muy lógico: ó esta diferencia, dice, es sensible al oído, ó no lo es: en el primer caso es preciso hacer una división general de los intervalos, de tal modo, que la diferencia sea repartida entre todos; en el segundo, debe desaparecer completamente de la práctica y de la teoría musical.

Por medio de proporciones muy justas, establece y demuestra la división exacta del tono en dos semitonos iguales, por cuyo proceder desaparecen completamente las llamadas comas, ó sean las partes en que se suponía dividido el tono. De este modo, templados ó afinados en la misma proporción de por mitades de tono todos los sonidos de la escala de un instrumento, desaparecía la

diferencia enarmónica producida por el paso de un semitono á otro.

Este sistema dió lugar á grandes polémicas y cuestiones sobre las proporciones de los intervalos, y sobre el llamado temperamento de los sonidos, cuestiones que se renovaron con gran ardor por distintas veces, y que ocuparon la atención de todos los teóricos durante una gran parte del siglo XVI.

La Biblioteca Real de Berlín posee un precioso manuscrito de Bartolomé Ramos de Pareja, obra rara, dividida en dos libros, y de la que no existe mas que aquel ejemplar.—Al principio del primer libro dice el autor: *Hunc nostrum librum musicæ in duos partiales libros dividimus; primus de modis musicis sensualliter deprehendis; secundus rationis investigationem docebit.*—*Primus liber. De parte judiciali musicæ quoad sensum videlicet et ad singula ad hunc modum requisita.*

La obra está dividida en dos libros y los seis primeros capítulos del primero tratan del conocimiento de las notas, de sus diferencias rítmicas, de la escala general en el género diatónico, de los modos, de los tonos y de la entonación de los sonidos. El segundo libro contiene la teoría numérica de las proporciones de los intervalos y su disposición con relación á la formación de las escalas de los tonos.

Esta teoría conduce á Ramos de Pareja á tratar por segunda vez su idea favorita del temperamento, estableciendo definitivamente las bases de este gran descubrimiento, cuya gloria pertenece exclusivamente á este ilustre español.

Ramoneda (tenacio). = Monje español y profesor de música en el Escorial hácia la segunda mitad del siglo XVIII.—Publicó un tratado de canto llano, titulado *Arte de canto llano en compendio breve, y método muy fácil para que los particulares, que deben saberlo, adquieran con brevedad y poco trabajo la inteligencia y destreza conveniente*; Madrid, P. María, 1773, en 4.º de 216 páginas.

Ranz des vaches. = Aire popular de la Suiza, cuya melodía es de una expresión agreste y sencilla.

Rápido. = Esta palabra indica que la ejecución de la música ha de ser acelerada y con gran rapidez, como lo indica ella misma. El superlativo *rapidísimo* indica la mayor viveza de movimiento posible.

Rascar.—Se dice de uno que toca un instrumento de arco de mala manera; en cuyo caso se dice que *rasca* en vez de tocar.

Rascador.—Músico que saca mal sonido de un instrumento de arco por su mala escuela ó manera de tocar.

Rasguear.—Este término se usa particularmente en la guitarra, y significa una cierta manera de tocar, pasando todos los dedos de la mano rápidamente sobre las cuerdas.

Rasgueado.—Paseo de la música de guitarra, que ha de ser tocado pasando todos los dedos de la mano sobre las cuerdas.

Se significa en el pentágono con una pequeña línea ondulada al lado del acorde.

Ratenuto.—Término italiano que indica retener la celeridad del movimiento de la música.

Raval (SEBASTIAN).—Compositor español, que floreció á fines del siglo XVI y principios del XVII.—Fue capellán agregado de la orden de San Juan de Jerusalem, y maestro de capilla del duque Urbino, habiendo sido llamado por el duque de Maqueda, virey de Sicilia, para desempeñar el cargo de maestro de capilla de la catedral de Palermo.

A su paso por Venecia para ir á tomar posesion de su destino, publicó una obra, titulada *Il primo libro di canzonette á quattro voci, composto per il signor Sebastiano Raval, gentilhuomo dell'ordine di ubidicentia di San Gio: Battista Gerosolimitano. In Venetia appresso Giacomo Vincenti; 1595, en 4.º*—La dedicatoria de esta obra á Marco-Antonio Colonna, duque de Tagliacowo, etc., está fechada en Roma, á 24 de Marzo de 1595.

En Palermo publicó otras obras, tituladas: 1.º, *Libro de Motetti, á 3, 4, 5, 6, 7, 8 voci, di Sebastiano Raval, maestro della Regia Capella di Palermo*; Palermo, Franceschi, 1601; 2.º, *Madrigali á 5 voci, libro primo, in Venetia appresso Giac. Vincenti; 1595, en 4.º*

Re.—Nombre del segundo grado de la escala musical. Es tambien el nombre de la tercera cuerda del violin, de la segunda de la viola, del violoncello y del contrabajo, las cuales suenan todas al unisono, ó á la octava unas de otras.

Recitado.—El recitado es un término medio entre la palabra articulada y la palabra cantada.—El recitado es necesario, y hasta cierto punto indispensable, en el curso de

una ópera. Si todas las piezas de un drama lirico se sucediesen sin interrupcion, llegarían á causar hastío, y hasta á fatigar al espectador; el recitado está destinado á salvar este inconveniente, pues no obstante su pobreza melódica, y su sencillez y aislamiento, alterna y contrasta admirablemente con el verdadero canto, y colocado en aquellos lugares de la escena, en que el curso del drama lo exige, introduce la debida variedad en la música dramática.

El recitado viene á ser una declamacion notada, que ordinariamente vá acompañada por un bajo, ó bien por los golpes secos de la orquesta. Su ejecucion generalmente es muy libre por lo que hace á la medida.

Recitativo.—Este término significa recitado, y se encuentra escrito en la música en los pasajes en que el canto ha de ser recitado.

Recitante (PARTE).—Aquella que contiene la música de un recitado.

Recitar.—La accion de cantar un recitado.

Redoble.—Efecto rítmico, propio de los timbales y tambores, el cual se escribe en el pentágono con notas de poco valor, como fusas ó semifusas.

Redova.—Aire de danza, cuya medida es de tres tiempos.—Esta danza es de la misma especie que la mazurka, con la cual tiene mucha semejanza.

Reductio modi.—Antiguamente, cuando se componia un trozo de música en un tono trasportado, y se queria examinar si estaba conforme con el tono primero, se volvía de nuevo á trasportar en el tono primitivo, á lo cual le llamaban *reductio modi*.

Reducir.—Arreglar una pieza de música compuesta para orquesta ó para varios instrumentos, á menor número de ellos, ó bien para solo el piano.

Regimiento (MÚSICA DE).—El uso de la música en los regimientos data de una época inmemorial, y bien puede decirse que en todos tiempos la música fué empleada siempre como un poderoso auxiliar para excitar los sentimientos belicosos y producir el entusiasmo del guerrero.

Ella conmueve al soldado, lo alienta en su marcha, y al son marcial y enérgico de ecos armoniosos lo anima, le inflama el ardor bélico y le hace salvar á veces los mayores

peligros.—Al mismo tiempo le sirve también de distracción y de consuelo, si se quiere, en sus trabajosas marchas y en sus ejercicios violentos.

La música militar ha adquirido gran desarrollo en algunos pueblos de Europa. Alemania, Francia, Inglaterra, España y Bélgica, poseen hoy bandas militares de un mérito sobresaliente.—La orquesta mas rica y completa, no ejecutaria con mayor brillantez y precision que ejecutan hoy algunas bandas militares de estos países, que por su buena union, buen arreglo y conjunto delicado, no dejan nada que desear.

Registros del órgano.—Los registros del órgano propiamente dichos, son los diferentes mecanismos por medio de los cuales dicho instrumento imita el dialecto de los demás instrumentos. Pero ordinariamente se da el nombre de registro, á los resortes por medio de los cuales el organista dispone á su albedrío de cada uno de ellos.

Estos resortes son unas regletas de madera implantadas en el órgano á los dos lados del teclado, y terminadas por su parte exterior por un puño llamado *tirador*, en el cual se halla el nombre de registro.—Por medio de este puño, el organista tira de cada registro diferente, cada vez que lo juzga necesario.

Registros de la voz.—Los registros de la voz los constituyen la diferencia de timbre ó intensidad de los sonidos entre la voz de pecho, la de cabeza y la voz media, ó intermedia entre una y otra. Solo hay una voz que posea los tres registros, y es la de tiple: esta voz produce los sonidos de pecho ó reales, los de cabeza y los sonidos intermedios.

La voz de bajo y barítono no tienen mas que el registro de pecho. El tenor posee el de pecho, y el de cabeza ó *falseta*.

Regla.—En la acepción general, esta palabra significa una prescripción ó precepto que se ha de observar en la práctica ó ejercicio de un arte cualquiera. En la música se observan las reglas ó preceptos hasta cierto punto, y sin traspasar ciertos límites; pero una vez que el compositor se lanza á escribir libremente, dando libre vuelo á su imaginación, entonces suele romper muchas veces las trabas de los preceptos escolares, obrando conforme á las inspiraciones de su

ingenio, infringiendo muchas de las reglas aprendidas en la escuela.

Rego (PEDRO VAZ).—Músico portugués, nacido en Evora el año 1670, y muerto en 1736, á la edad de 66 años. Fué maestro de capilla en Elvas, y publicó un folleto titulado *Defensa sobre a entrada da novena da missa sobre la scala Aretina composta pelo mestre Francisco Valls, Mestre da catedral de Barcelona*.

Regulador.—Signo en forma de angulo agudo que se usa en toda clase de música. Cuando el regulador comienza por su vértice, el sonido ó sonidos á que afecta aumentan poco á poco su intensidad, y al contrario si dicho regulador está en sentido inverso.

También suele colocarse un pequeño regulador sobre algunos sonidos, para indicar que han de producirse con mas fuerza que los demás.

Regular.—Esta palabra se aplica en la música á todo aquello que está ajustado á las buenas reglas del arte, y que guarda uniformidad y regularidad; así, una progresión en la que el bajo marche por movimientos consecutivos de quintas ascendentes y cuartas descendentes, es un movimiento *regular* del bajo, por la uniformidad que guarda en su movimiento.

Relacion.—Es la que existe entre dos sonidos producidos por partes diferentes. Cuando esta relacion está conforme con nuestro sentido musical, y produce en el oído una grata sensacion, *la relacion es buena*. Pero cuando resulta una vaguedad ó dureza que destruye el orden de la tonalidad, entonces *la relacion es falsa* ó mala, y está proscripta en el arte de la composicion.

Relacion no armónica.—Antiguamente se llamaba así á una mala sucesion de sonidos.

Relativo (tono).—Tono relativo es aquel que se escribe con los mismos accidentales que otro tono distinto.

Los tonos relativos están en contraposicion del modo, es decir, que la relacion de los tonos está en razon inversa de modo mayor á menor, y de modo menor á modo mayor; no pudiendo estar en razon directa de modo mayor á mayor, ó de modo menor á menor: así, el relativo de un tono mayor, es siempre un tono menor, y nunca otro tono mayor: lo mismo sucede con el menor.

Esta relacion inversa consiste en que, como los tonos menores son caracterizados por la modificacion en descenso del tercero y sexto grado, resulta, que aquellos tonos mayores cuyos accidentales no afectan al tercero y sexto grado de otro tono distinto, pueden la armadura de su clave servir para la escritura de otro tono, puesto que los accidentales que contiene afectan á todos los sonidos propios á constituirlo, escepto al tercero y sexto grado.

De aquí, el que para encontrar el relativo menor de un tono mayor no haya mas que bajar una tercera la tónica de dicho tono y dicha nota será el relativo menor, así como el relativo del menor lo será la tercera ascendente.—Para conocer el modo de un tono y su relacion, bastará conocer el primer acorde de la pieza, y ver si es el mismo que el número de accidentales de la clave indica; si es el mismo, el modo es mayor, y si es otro, el modo es menor, y por consiguiente, relativo del mayor que la armadura de la clave representa.

Reminiscencia.—Se dice que una composicion musical tiene reminiscencias, cuando recuerda ó atrae á la memoria ideas y aires oídos ya en otras composiciones. La reminiscencia muchas veces se toma por plágio, sin tener en cuenta que una composicion puede ser original y de gran mérito, aunque contenga ciertas reminiscencias.

Repentista.—Músico que ejecuta á primera vista con la voz ó con un instrumento cualquiera, toda música que se le presente sin haberla estudiado de antemano. Solo una larga práctica y un continuo estudio de la voz ó del instrumento es lo que puede hacer que un músico llegue á merecer con el tiempo el nombre de repentista.

Repetición.—La repetición es un signo de la música, que consiste en dos gruesas rayas que atraviesan las líneas del pentágono. Cuando estas dos rayas contienen dos puntos á un lado y otro, indica que la música que antecede al lugar en donde se hallan colocadas, así como la que le sigue, han de ser repetidas ambas. Cuando los dos puntos se hallan solo á un lado, dá á entender que solo la música del lado en donde se encuentran los dos puntos es la que se ha de repetir.

También se usan una ó dos rayas trasver-

sales con dos puntos en su parte superior ó inferior, para indicar que se ha de repetir uno ó mas grupos de notas dentro de un mismo compás. La repetición de un compás se indica igualmente con una raya trasversal.

Repetición del motivo.—En la fuga se dá este nombre á la entrada de una parte, haciendo la imitación del motivo principal reproducido ya por otras partes.

Réplica.—Cuando se trata de la fuga, la réplica es la repetición del motivo.

Reposo.—El reposo es la terminación completa de una frase musical por medio de una cadencia perfecta. Esta cadencia debe tener lugar sobre la tónica ó sobre la dominante.

Requinto.—Pequeño clarinete, que está muy en uso en las bandas militares.

Resolución.—Dáse este nombre á la transición ó paso de un acorde á otro.—Esta palabra se aplica principalmente á los acordes que contienen disonancia, para determinar la marcha ó el movimiento que ha de hacer dicha disonancia para pasar al siguiente acorde. Por regla general, la resolución de la disonancia debe verificarse bajando un grado sobre una consonancia.

Resolver.—Pasar la disonancia á formar la consonancia.

Resonancia.—La resonancia musical difiere mucho del estrépito ó ruido de que son susceptibles todos los cuerpos. El ruido es una resonancia producida por el choque de un cuerpo contra otro, cuyas vibraciones son desiguales ó irregulares.—Las vibraciones uniformes y regulares de un cuerpo que choca ó se roza contra otro, son las que producen el sonido ó resonancia musical. Existen en la naturaleza cuerpos mas ó menos susceptibles de resonancia, que son empleados en la música como medios de producir ó aumentar el sonido. Las cuerdas, la piel, la madera, el metal, etc., forman parte de las materias sonoras empleadas para la resonancia de la música.

Resonancia.—La que se produce en ciertos lugares espaciosos por medio del eco, que aumenta la fuerza y el volumen del sonido.

Respiración.—Acción de los pulmones, por medio de la cual el aire es atraído é impelido por la contracción de la tráquea. En el estudio del canto, el saber conducir bien la respiración y la aspiración es de una gran

importancia. La respiración es la que sostiene intervalos de mayor duración en el canto; la aspiración es solo un momento, en el cual el cantante atrae cierta cantidad de aire, que después vá espeliendo poco á poco por medio de las vibraciones de la laringe, hasta que, agotado de todo el aire, tiene necesidad de hacer en un momento dado una aspiración, para recobrar la misma cantidad de aire. El modo de hacer esta aspiración de un modo natural y sin desnaturalizar el timbre de la voz, es uno de los estudios mas esenciales en el arte del canto, y una de las primeras cualidades que debe poseer un buen cantante.

Responso.—Pieza de canto llano, ó música, que se canta ordinariamente en las ceremonias fúnebres de la Iglesia.

Respuesta.—En la fuga se dá este nombre á la entrada de una parte imitando el motivo principal.

Restringiendo.—Con este término italiano se dá á entender que el movimiento de la música ha de adquirir por grados alguna mas viveza y rapidez.

Retardo.—El retardo consiste en mantener una nota de un acorde en un mismo grado, mientras las otras notas pasan á formar el siguiente acorde. De esta transición resulta una disonancia, que debe resolverse bajando un grado á una consonancia inmediata. El retardo viene á ser un sonido que, prolongándose, hace desear al oído la aparición ó percepción del sonido que falta para completar el acorde. De aquí el que algunos maestros en la composición severa no permiten el que otra nota que no sea la del retardo se resuelva en el sonido retardado, pues así es si se quiere mas imperiosa la exigencia del oído, y mas grato el placer que siente este con la resolución del retardo.—El retardo puede tambien resolver subiendo un semitono, cuando es nota sensible de un tono y se halla en la parte superior.

Ribera (BERNARDINO).—Músico español que vivió en la primera mitad del siglo XVI, y se cree hubiese sido maestro de capilla de la catedral de Toledo, en razón á que sus obras solo se encuentran en los archivos de dicha catedral.—Fué un compositor de gran talento, á juzgar por sus obras, entre las que se cuentan algunas de mucho mérito, atendida la época en que fueron escritas.—En la *Lira*

Sacro-hispana se han publicado un *Magnificat* y dos motetes de este maestro, segun los manuscritos de la catedral de Toledo, obras que se distinguen de las de sus contemporáneos por la espresion de la letra y por ciertas tendencias de innovacion en el canto y en las modulaciones.—Existe en la catedral de Toledo un volúmen manuscrito, que contiene las misas compuestas por Ribera.

Ricercata.—Término italiano, que se aplica á una especie de composición fugada, en la que, hecha oír la primera mitad del motivo como en una fuga ordinaria, la otra mitad se presenta invertida en forma cangriante.

Ricercato.—Esta palabra italiana, que significa *rebuscado*, se aplica á las composiciones de estilo severo, en donde el diseño melódico se desarrolla de diversas maneras, presentándolo de muchos modos distintos, y buscando todos los desarrollos de que es susceptible, sin destruir la unidad ni el conjunto variado de la composición. Los antiguos madrigales son composiciones del género *ricercato*.

Rigodon.—Aire de danza de un movimiento vivo y animado, y medida de dos tiempos.

Rinforzando.—Palabra italiana, que indica una graduación en la intensidad de los sonidos al pasar del piano al fuerte, ó de este al fuertísimo. Viene á significar lo mismo que el *crescendo*; pero ordinariamente el *rinforzando* se aplica á un pequeño grupo de notas, ó á una nota sola, mientras el *crescendo* se aplica á trozos de mayores proporciones.

Ripa (ANTONIO).—Eclesiástico y compositor español, nacido en Tarazona, Aragón, el año 1720.—Comenzó su educación musical como niño de coro, y después de haber recibido las órdenes sagradas, fué maestro de capilla del convento de carmelitas calzados de su villa, en reemplazo de D. José Picañol. En 1768 fué nombrado maestro de capilla de la metropolitana de Sevilla, cuyo destino conservó hasta su muerte, acaecida el 3 de Noviembre de 1795.

Las composiciones de este maestro se hallan en casi todas las catedrales de España, encontrándose las mejores de ellas en el archivo de la de Sevilla.—Sus obras consisten en misas, vísperas, completas, motetes, un oficio de difuntos, y villancicos.—En la *Lira*

Sacro-hispana se han insertado de este compositor una misa á ocho voces en dos coros con dos violines, dos trompas, órgano y contrabajo, y un *Stabat Mater* á ocho voces en dos coros y acompañamiento de órgano sobre canto llano.—Esta última obra es un trabajo de bastante mérito por la corrección y el buen estilo de la armonía y de los cantos.

Ripieno.—Con esta palabra se designa en italiano los diseños melódicos comprendidos en una partición entre el bajo y las partes superiores, por haber algunos de entre ellos cuya presencia no es del todo indispensable. También designan bajo este nombre las partes de acompañamiento que en ciertas piezas no se hacen oír sino en los *tutti*.

Risolute.—Este término italiano dá á entender energía y viveza en la ejecución de la música, imprimiendo á esta una expresión de resolución y desembarazo.

Ritardando.—V. *Rallentando*.

Ritenuato.—Término italiano que indica retener ó como suspender de cierto modo el movimiento de la música.

Ritmica (MÚSICA).—Música rítmica es aquella que contiene frases y periodos bien determinados por cadencias muy sensibles al oído.

La música verdaderamente rítmica se encuentra con frecuencia en los aires corales, y sobre todo en los de danzas, mas bien que en pasajes ó composiciones de mayor extensión. Sin embargo de que toda música es *rítmica*, puesto que sin el ritmo no se comprende ni es posible la existencia de la música, hay ciertas composiciones cuyo ritmo nos impresiona mas que otras, y esto, que no depende de otra cosa sino de la diferencia del ritmo, y no de la ausencia de este, es lo que ha dado lugar á llamar música *rítmica* á aquella cuyo ritmo es muy sensible y perceptible al oído.

Ritmo.—El ritmo es uno de los elementos mas poderosos de la música; él es la fuerza motriz ó el móvil que hace marchar en buen orden los sonidos musicales. El ritmo resulta de la combinación ordenada del tiempo con los sonidos.

El ritmo es de una gran importancia en la música; muchas composiciones de un mérito escaso en sus formas armónicas, se han hecho admirar sólo por la novedad de su ritmo.

Ritmopea.—Reunión de reglas encaminadas al mejor arreglo de una melodía y al modo de establecer las relaciones tonales entre los sonidos que la formen.

Ritornello.—Esta palabra italiana, que significa *vuelta*, trae su origen de que en otro tiempo el acompañamiento se reducía á repetir la última frase del canto. Hoy el *ritornello* varia de diversos modos, y es manejado por el compositor segun su mas ó menos gusto ó inspiración: ya forma parte de la entrada de un canto vocal anunciándolo y como sirviéndole de preludio ó introducción, ó ya se hace oír de una manera graciosa y brillante al final del canto. De todos modos, el *ritornello* es de mucho efecto en la música dramática: él establece la relación ó intimidad entre la parte vocal y la orquesta, al mismo tiempo que por medio de sus reminiscencias con la melodía principal, hace penetrar mas en el alma toda la fuerza y expresión del canto. El *ritornello* consiste solo en un rasgo ó pasaje de estilo de sinfonía, mas ó menos desarrollado, segun las proporciones de la pieza de que forma parte.

Robledo (MELCJOR).—Compositor español que vivía en Roma á mediados del siglo XVI. En un volumen manuscrito que se encuentra en la biblioteca pontificia marcado con el número 22, se hallan varias misas compuestas por este maestro.—También contiene varios motetes de Robledo otro volumen manuscrito de la misma biblioteca marcado con el número 38.

De vuelta á su patria, Robledo fué nombrado maestro de capilla de la Seo de Zaragoza, y á su muerte el cabildo de aquella iglesia le dispensó el alto honor de que no había habido ejemplo hasta entonces, de acompañar la conducción del cadáver formando parte del cortejo fúnebre.—Escribió un gran número de obras religiosas, que se hallan en muchas iglesias de España, y en la *Lira Sacro-hispana* se han publicado un *Magnificat* y un salmo de este maestro, composiciones que revelan talento y génio en su autor.

Rodríguez (JUAN).—Sochantre de la catedral de Salamanca á principios del siglo XVI. Es autor de una obra titulada *Tratado de canto llano*; Salamanca, 1505, en 4.º

Rodríguez (MANUEL).—Hábil organista y arpista en Elvas, Portugal, á principios del siglo XVII.—Fué agregado á la capilla real en

Lisboa y se hizo admirar por su destreza en el órgano y arpa.—Publicó una colección de trozos de música de iglesia arreglados para instrumentos, con este título: *Flores de música para instrumento de tecla e harpa*: Lisboa, Craesbeke, 1600, en folio.

Roldan (JUAN PEREZ).—Compositor español del siglo XVIII, y maestro de capilla de la Encarnación de Madrid.—Don Tomás de Iriarte, en su célebre *Poema de la música*, considera á Roldan como uno de los mas célebres compositores españoles, cuando dice en su canto tercero:

No es mi canto, no, quien te celebra,
Sino las mismas obras inmortales
De Patiño, Roldan, García, Viana,
De Guerrero, Victoria, Ruiz, Morales,
De Lites, San Juan, Duron y Nebra.

Las obras de Roldan han sido cantadas en casi todas las iglesias de España, y se hallan principalmente en los archivos de la Encarnación de Madrid y en el Escorial.—La Capilla Real de Madrid posee un gran volumen en folio de 157 páginas, el cual contiene las misas solemnes de Roldan.—En el archivo de la catedral de Segovia existe una colección de sus misas de *Requiem*.—Una de sus mejores misas ha sido publicada en la *Lira Sacro-hispana*.

Romance.—Cancion antigua compuesta de una sola idea musical ó motivo, que se repetía tantas veces cuantas estrofas contenía el romance.

Romanos (MÚSICA DE LOS).—Los romanos recibieron de los griegos la mayor parte de sus artes y ciencias, y aunque dotados de un carácter mas adecuado á los azares de la guerra, que al cultivo de las bellas artes, no por esto dejaron de reconocer el mérito de la música y su influjo sobre las costumbres del pueblo.—No obstante la austeridad de sus leyes y de sus instituciones, el arte de la música entre el pueblo romano fué consagrado en un principio á Marte, su Dios favorito.

La música entre el pueblo romano pasó por las vicisitudes y cambios á que están sujetas tanto las ciencias como las artes, bajo la influencia de los diferentes reinados, y la capital del mundo católico, despues de haber oido en un principio los cantos religiosos, ordenados por Numa en la procesion del escudo sagrado, presencié igualmente los cánticos compuestos por Andronicus para apa-

ciguar el furor de los dioses irritados contra los romanos.

Estos cánticos eran ejecutados por jóvenes vírgenes, cuya belleza igualaba á la de la poesia y á la de la música. Bajo el consulado de Sulpicius Pelicus y de Licinius Stolon, una gran peste devoraba la poblacion romana; el pueblo, aterrado con este azote, se acogia á la oracion, á los sacrificios y á otras ceremonias extraordinarias, para aplacar la ira de los dioses.

El canto habia de figurar en estas ceremonias, y no teniendo cantores en aquella época, los hicieron venir de la Etruria, los cuales, despues de haber llenado su cometido y desaparecida la peste, se entregaron á otros ejercicios, llamados juegos *escénicos*, á los que la juventud romana mostró desde luego gran afición.

Desde entonces comenzó á desarrollarse el gusto por la música entre el pueblo romano, viéndose figurar ya este arte bajo el consulado de uno de los descendientes de Paul Emilio en los festines, en las pompas fúnebres, en los triunfos guerreros y en los regocijos y fiestas populares.

Bajo el reinado de Augusto, así como para la literatura y las otras ciencias y artes, se abrió tambien para la música el camino del progreso y del adelanto.—En este reinado fué cuando se ordenó que el poema de Horacio, compuesto en honor de Diana, fuese cantado por dos coros de jóvenes de ambos sexos, hijos de patricios célebres.

Estos preciosos versos fueron adornados con una música, cuyos autores son desconocidos. La música adquirió entre el pueblo romano, bajo el reinado de Augusto, un desarrollo y una consideracion de que hasta entonces habia carecido.

Pero en el reinado de Tiberio, el arte permaneció inactivo y atetargado como las demás artes, bajo la influencia de este tirano. Caligula, digno sucesor de este último, vino á sacar á la música del letargo en que habia yacido por espacio de tanto tiempo: este hombre, dotado de un instinto cruel y sanguinario, presentó el contraste de tener un gusto privilegiado por la música.

Neron cultivó tambien este arte, y llegó á ser en él artista consumado. Su maestro Terpanum, tañedor de flauta y de citara, el mas renombrado de su época, lo adiestró de tal

modo en el ejercicio de la voz, que al cabo de cierto tiempo Neron estuvo en disposicion de cantar en público, á lo que se prestó gustoso por la mucha afición que profesaba á la música.

Su primera salida á la escena la hizo en el teatro de Nápoles, adquiriéndose tal reputacion con su canto, que los músicos de todas partes se apresuraron á asistir á sus representaciones para oír y admirar el talento de este músico singular.

Un número considerable de artistas entraron á su servicio, y este príncipe los organizó, dándoles una misma vestidura á todos y distribuyendo á cada uno sus respectivos cargos.

A la muerte de Neron, el pueblo romano, irritado en estremo, consideró la música como una de las causas de la pérdida del emperador, y proscribió el ejercicio de este arte, desterrando de Roma á todos los músicos. Proscripto así el arte musical, se refugió en la Iglesia, en donde recibió mas tarde las modificaciones y cambios adecuados al ejercicio del culto divino.

Romanza.—Esta palabra italiana significa *romance*.

La romanza no es mas que una especie de cancion seria, que se encuentra ya sola, ya formando parte de una composicion mas ó menos estensa.—Su carácter ordinariamente es tierno y apasionado, y su diseño, así como los accesorios que le acompañan, requieren por parte del compositor mucho gusto y maestría.

Romero de Avila (JERÓNIMO).—Eclesiástico, racionero y maestro de coro de la catedral de Toledo en la segunda mitad del siglo XVIII, y autor de un libro que lleva por título *Arte de canto llano y órgano, ó prontuario músico dividido en cuatro partes*; Madrid, 1785, en 4.º.—Una segunda edicion de esta obra se hizo en Madrid el año 1850, con el título de *Arte de canto llano y órgano*.—Después se hizo otra edicion en 1861, arreglada por el distinguido profesor D. José Aranguren, y que está adoptada en casi toda España. Romero de Avila hizo además una esposicion de las reglas del canto mozárabe en una disertacion publicada en el *Breviarum gothicum secundum regulam Beatissimi Isidori, etc., ad usum sacelli mozarabam*. Matriti, 1775, en fol.—En esta disertacion se halla un frag-

mento del antiguo canto gótico-mozárabe, escrito en una de las variedades de las neumas usadas en la Edad Media, y acompañado de una traduccion en notacion moderna.—Este trabajo de Romero de Avila es de un gran interés para la historia de la formacion del canto mozárabe en España, formado por la mezcla del canto gótico con las melodías árabes.

Romero y Andia (ANTONIO).—Célebre instrumentista, inventor del clarinete sistema *Romero*, y profesor de dicho instrumento en el Real Conservatorio de música y declamacion. Nació en Madrid el 11 de Mayo de 1815, habiendo hecho sus primeros estudios de solfeo con el profesor D. Martín Velasco, y de clarinete con D. Antonio Piriz y D. Valerio Ruiz.

En 1834 comenzó el estudio de la armonia bajo la direccion del profesor D. José Guelvenzu, organista de la parroquia de San Cerni en Pamplona, y en 1838 continuó dicho estudio con el famoso maestro Eslava, que á la sazón ocupaba la plaza de maestro de capilla de la catedral de Sevilla.

En 1842 emprendió por sí solo el estudio del oboe, y en 1844 recibió los sábios é interesantes consejos del reputado profesor de dicho instrumento D. Pedro Soler.—Romero, á fuerza de constancia y de estudio, ha llegado con el tiempo á conocer prácticamente todos los instrumentos de aire, habiendo escrito y publicado instrucciones elementales para cada uno de ellos. De muy jóven comenzó ya á darse á conocer como clarinetista de un raro talento, dando su primer concierto en Valladolid, á la edad de 14 años, y recorriendo después los teatros de Madrid, Sevilla, Cádiz, Zaragoza, Granada, Málaga, Córdoba, Jerez y Ronda, en cuyos puntos causó la mayor admiracion y entusiasmo por su ejecucion correcta y brillante.

Este notabilísimo artista ha desempeñado multitud de cargos, que hacen gran honor á su laboriosa carrera, llena de méritos artísticos. En diversas épocas ha desempeñado las plazas de primer clarinete ó de primer oboe en las principales orquestas de los teatros de España, y particularmente en la del Teatro Real, cuya plaza conservó hasta el año 1856.

Ha ganado por oposicion varias plazas de primer clarinete, y de músico mayor en algunas músicas militares, habiendo ejercido

este último cargo en el primero y tercer regimiento de granaderos de la Guardia Real de infantería y en el de granaderos de la Corona.

En 1855 fué nombrado director de la música del real cuerpo de Guardias Alabarderos, y por real decreto de 13 de Julio de 1844 obtuvo el nombramiento de segundo clarinete supernumerario de la Real Capilla de S. M.

En 1849 ascendió de real orden á ocupar la plaza de primer clarinete supernumerario de dicha Real Capilla.

En el mismo año hizo oposicion á la plaza de profesor de clarinete del Real Conservatorio de música y declamacion, y en 1857 recibió el nombramiento de profesor de oboe y clarinete de dicho establecimiento.

En 1846 publicó un *Método completo de clarinete*, único que existe en español, y el cual fué aprobado y adoptado para las clases del Conservatorio.—Tambien ha publicado este distinguido artista una *Gramática musical*, de gran utilidad para los principiantes, y un *Método completo de solfeo* en union del profesor D. José Valero.—Ha escrito tambien varios artículos en periódicos artísticos, y compuesto además diversas piezas para banda militar y fantasías para clarinete y oboe.

Dedicado y ocupado incesantemente de todo lo concerniente á su arte, Romero ha figurado dignamente en todo aquello que se refiere á los progresos del arte musical en España.

Nombrado en 1862 por el gobierno de su majestad individuo de la comision española encargada de estudiar la Exposicion internacional de Londres, presentó al ministro de Fomento la Memoria, que escribió sobre los instrumentos presentados en dicha Exposicion, la cual fué impresa y publicada en virtud de real orden del 26 de Abril de 1862.

En 1867 fué nombrado igualmente individuo de la comision de estudio y calificación que debía instalarse en Paris con motivo de la Exposicion universal.

Como resultado de los estudios que hizo en esta última Exposicion, escribió una Memoria, que tiene presentada en la actualidad en el ministerio de Fomento para que forme parte del gran libro que se proyecta.—En Paris tuvo la honra de ser nombrado miembro del jurado internacional para el gran concurso europeo de músicas militares, y formó tambien parte del jurado calificador para el con-

curso de músicas instrumentales civiles. Durante esta gran Exposicion, el artista que nos ocupa fué objeto en Paris de toda clase de atenciones y de elogios por parte de la prensa y de los artistas mas renombrados de la capital del vecino imperio, debido esto principalmente á su gran invento llevado á cabo en el clarinete, y de cuyo perfeccionamiento creemos oportuno dar aquí algunas noticias. Cuando Romero hizo su primer viaje á Paris en 1831, encargó á un fabricante le hiciese clarinetes con dos llaves nuevas, que facilitaban la ejecucion de algunos pasos.—En 1853 concibió un nuevo sistema, y lo comunicó al fabricante M. Augusto Buffet, de Paris, el cual lo acogió con entusiasmo, si bien lo abandonó despues de haber hecho algunos ensayos infructuosos.

En 1857 participó Romero su idea á monsieur Triebert, hábil mecánico de la misma capital, el cual nada satisfactorio le comunicó. A su paso por Paris para ir á la Exposicion de Londres el año de 1862, encargó á M. Bie, sucesor de Lefebvre, la construccion de un nuevo sistema de clarinete, abonándole todos los gastos de los ensayos que fuera necesario hacer.—A su vuelta de Londres le hizo ver M. Bie sus trabajos, los que modificó segun las indicaciones de Romero, habiendo obtenido aquel mismo año el privilegio de invencion en España, y regresando á esta nacion con el primer modelo.—Despues siguió trabajando por correspondencia con el mencionado fabricante para simplificar el mecanismo y darle mayor solidez.—En 1864 volvió á Paris para activar los perfeccionamientos que creia necesarios, y trajo dos modelos ya mejorados, que hizo ver y oír á su paso por Barcelona y despues en Madrid, en donde los presentó oficialmente al Real Conservatorio para que fuesen examinados.

El resultado de este exámen fué la aprobacion del instrumento por Real orden de 23 de Febrero de 1866, en la que se recomendaba lo presentase en la Exposicion universal que debía verificarse en Paris al año siguiente.—Romero presentó, en efecto, su clarinete modelo en dicha Exposicion, y obtuvo el ser premiado con medalla de plata, recibiendo las mas entusiastas felicitaciones de cuantos profesores lo examinaron, y grandes y merecidos elogios de toda la prensa artística.—Este laborioso é inteligente artista emprendió en

1853 el comercio de instrumentos militares, y en 1854 el de música y pianos.—En los años sucesivos ha ido ensanchando sus operaciones comerciales, teniendo publicadas muchas obras originales españolas y algunas reproducciones de las extranjeras que pertenecen al dominio público. Romero es uno de los iniciadores contribuyentes para el certamen de Ópera nacional abierto hace poco en España, y tiene presentado al ministro de la Guerra un proyecto para reorganizar las músicas militares, creando una carrera artístico-militar de *Músicos de ejército*.—Este artista, que es hoy una de las glorias del arte músico-español, fué nombrado en 1857 caballero de la real y distinguida orden de Carlos III.

Rondeau.—Pequeño poema francés, que en el siglo XVII fué muy cultivado, y en el cual la pluma de La Fontaine se ejerció bastante, habiendo escrito varios de estos poemas.

Rondino.—Diminutivo del rondó, que significa un rondó mucho mas corto y reducido que el ordinario.

Rondó.—El rondó tuvo origen en Italia, y en otro tiempo fué uno de los principales ornamentos de la escena lírica y la delicia de los dilettantis. Hoy día el rondó se encuentra rara vez en las composiciones modernas, pues á lo que se dá este nombre en las óperas son verdaderas arias, á las cuales se les llama rondó, por ser la última que canta el personaje.—Este género de composicion pasó de la escena lírica á la composicion instrumental, y los génios de Beethoven, de Mozart y de Haydn, nos han dejado en sus cuartetos instrumentales modelos inimitables. El rondó instrumental se compone ordinariamente de una primera, segunda y tercera parte, de las cuales la primera se repite, despues de la segunda y tercera.

Rossini (JOAQUIN).—Ilustre y afamado compositor de música dramática, nacido en Pésaro, Italia, el 29 de Febrero de 1792.—Su padre tocaba la trompa, y formaba parte de las orquestas improvisadas en las fériás, y su madre, Ana Guidarini, cantaba los papeles secundarios en las compañías de ópera ambulantes que recorrían los pueblecillos. Todos los veranos el padre y la madre del gran compositor hacían sus escursiones por las fériás, y con el producto que recogían se retiraban á pasar el invierno en Pésaro.—En el seno de es-

ta existencia oscura y precaria fué donde se pasaron los primeros años de aquel que mas tarde había de ser uno de los hombres mas ilustres del presente siglo. El padre le había enseñado á tocar la trompa, y ya á los diez años desempeñaba el pequeño Rossini la parte de trompa segunda en las orquestas en que tocaba su padre.—Habiendo notado esta la belleza de su voz, pensó en sacar partido de ella, y al efecto, en 1804 le puso por maestro á Angelo Tesei, de Bolonia, el cual le enseñó el canto y el piano, y le hizo cantar solos de soprano en algunas iglesias.—Dos años despues ya Rossini leía de repente la música y acompañaba al piano con gran facilidad. Sus padres entonces concibieron el proyecto de sacar todo el mayor partido posible de este talento precoz, y decidieron no ajustarlo como un simple trompa, sino en calidad de director de orquesta, ó sea *maestro al cembalo*, como se decía entonces en Italia.—El 27 de Agosto de 1806 partió de Bolonia para ir á Lugo, y despues á Ferrara, Forli, Sinigaglia y algunos otros puntos en compañía de sus padres; pero habiendo sufrido en aquella época el cambio de la voz, no pudo continuar ya su viaje artístico, y de vuelta á Bolonia fué admitido en 1807 en el Liceo, en donde recibió lecciones de contrapunto del abate Mattei.—Pocas organizaciones musicales habrán sido menos dispuestas que la de Rossini para someterse á los preceptos severos de la escuela.—Lleno de impaciencia por escribir, y guiado solo por su instinto, que le impulsaba hácia la carrera de compositor dramático, no comprendía la utilidad ni la conveniencia de los ejercicios que le obligaban á hacer para escribir en un estilo puro y correcto.—Toda la ciencia de Mattei era insuficiente para dirigir la educacion musical de un tal discípulo.—Despues de haberlo conducido paso á paso y con gran trabajo por los primeros estudios del arte, designados con el nombre de *contrapunto simple*, y cuando ya se disponía á hacerlo entrar en las combinaciones mas difíciles del cánon del contrapunto doble y de la fuga, se le ocurrió un día decir á su discípulo que los estudios que hasta entonces llevaba hechos no eran suficientes sino para escribir la música libre ó dramática; pero que para escribir en el estilo severo de la Iglesia eran ya necesarios conocimientos mucho mas estensos. A estas pa-

labras de su maestro contestó Rossini: «¿Cómo? ¿Con que con lo que yo ya llevo estudiado hasta hoy se pueden escribir óperas?—Sin duda alguna, exclamó el maestro.—¡Ah! Pues entonces ya sé bastante; no quiero saber mas, porque lo que yo deseo hacer son óperas.—En efecto: á esto se redujeron los estudios escolásticos del gran Rossini, el cual, entregado á su propio instinto, adelantó mucho mas con su constante práctica y con la observacion que hizo de las obras de Haydn y Mozart, que con todo cuanto hubiera podido enseñarle el preceptista Mattei.

Las primeras producciones de Rossini fueron: una sinfonía á grande orquesta, algunos cuartetos para cuerda y una cantata, titulada *Il Pianto d'armonia*, que fué ejecutada en Bolonia el 11 de Agosto de 1806.—De vuelta á Pésaro en 1810, halló proteccion entre algunos aficionados, y particularmente en la familia *Perticari*, que le ayudó á dar los primeros pasos en una carrera en la que tan inmarcescible gloria habia de alcanzar.—Debido á esta proteccion, pudo Rossini escribir su primera ópera, que fué representada durante el otoño de 1810 en el teatro *San Moré* de Venecia, con el título de *La Cambiale di matrimonio*. El éxito de esta produccion fué lo que podia esperarse de una pequeña ópera en un acto, escrita por un jóven de 19 años.—Al año siguiente dió al teatro del *Corso* de Bolonia su ópera bufa, titulada *L'Equivoco stravagante*, que no obtuvo éxito, á pesar de haber desempeñado la parte principal la célebre Marcolini. Pero bien pronto el gran génio de Rossini se dejó comprender en su ópera *Demetrio é Polibio*, escrita para el teatro Valle de Roma, y que fué interpretada por Mombelli y sus hijas.—En esta obra se halla ya un magnífico y delicioso cuarteto, en el que el génio del compositor aparece en todo su brillo; cuarteto que despues ha sido intercalado en otras obras de Rossini. Desde el año 1812, la admirable fecundidad de este gran artista comenzó á manifestarse de un modo evidente, pues en aquel mismo año escribió *L'Inganno felice* para el teatro *San Moré* de Venecia; *Ciro in Babilonia*, para el teatro de Ferrara; *La Scala di seta*, para el de Venecia; *La Pietra del paragone*, para la Scala de Milán, y *L'Occasione fa il ladro*, para el teatro de Venecia.—Todo no era igual en estas cinco óperas, escritas

en tan poco tiempo, pues apenas si se recuerdan hoy ya los títulos de *La Scala di seta* y de *L'Occasione fa il ladro*; pero un bellísimo trío de *L'Inganno felice*, un coro de *Ciro in Babilonia*, cuya melodía ha llegado á ser despues el tema de la cavatina del Barbero de Sevilla (*Ecco ridente*), la cavatina *Ecco pietosa tu sei la sola* de *La Pietra del paragone* y el final del primer acto de esta misma ópera, pusieron de relieve la variedad y riqueza de imaginacion del nuevo maestro.

Al año siguiente, *Tancredi*, escrito para el teatro la *Feuice*, de Venecia, y *L'Italiana in Algeri*, compuesta para el teatro *San-Benedetto*, de la misma villa, acabaron de colocar á Rossini en el concepto de la opinion pública como un compositor extraordinario, cuyo génio é inventiva superaba á todo cuanto hasta entonces se habia oido en Italia.—El éxito de *Tancredi* fué inmenso y recorrió todos los teatros de Italia, á pesar de la crítica severa y apasionada que se ensañó en la obra del inmortal maestro.—Pero los zollos, que siempre brotan cual dañinos insectos á la aparicion de todo hombre de génio, no pudieron desvirtuar en lo mas mínimo el gran efecto prodigado en el público con dicha ópera, ni evitar el que Rossini fuese considerado desde el estreno del *Tancredi* como un compositor sin rival en toda Italia.—Desde entonces el jóven maestro fué invitado á escribir para las escenas de Venecia, Milán, Roma y Nápoles, y las empresas de los primeros teatros de Italia se lo disputaban con gran empeño.

Hallándose en todo el vigor de la juventud, y deseando dar rienda suelta á las inspiraciones de su imaginacion ardiente y creadora, demostró gran actividad y constancia en el trabajo, escribiendo para la Scala de Milán en 1814 *L'Aureliano in Palmira* e *Il Turco in Italia*, que fueron representadas con gran éxito en aquel mismo año.—Pero la época de mayor actividad en la carrera de Rossini fué sin duda desde 1816 á 1817, en cuyo corto espacio de tiempo escribió siete óperas, entre las que se hallan el *Barbero de Sevilla*, *Otello*, *Cenerentola* y *la Guzza Ladra*, obras de las que una sola sería bastante para formar la reputacion de un gran compositor.—Su fama tomó un inmenso vuelo con estas óperas, á pesar de que algunas de ellas, como el *Barbero*, fueron mal recibidas en un

principio; pero bien pronto el genio, que penetra y domina á las masas, hizo que el público comprendiese y sintiese las innumerables bellezas de estas producciones, que han formado y formarán indudablemente la base y el fundamento de la verdadera música dramática.

Rossini en estas óperas, particularmente en su *Gazza Ladra*, había ya encontrado el verdadero camino de la expresion dramática, haciendo resaltar con gran fuerza la belleza del ritmo y la verdad del canto con relacion al significado de la letra. La forma, el corte y el giro de sus piezas, daban ya una fisonomía enteramente nueva á la música dramática, y la revolucion que este gran hombre había de operar en el arte musical se hallaba ya iniciada.—Su genio poderoso había comprendido el objeto principal de la música, que es herir é impresionar fuertemente el sistema nervioso por medio de la soltura y naturalidad del ritmo, el desarrollo lógico y necesario en los motivos é ideas melódicas, y la verdad del sentimiento expresado con la voz humana, secundada por los efectos mágicos de la instrumentacion. La *Armide*, *Moises*, *Ermione*, la *Donna del Lago* y *Maometto II*, que siguieron á dichas producciones, presentan ya en todo su brillo los verdaderos caracteres de la música dramática.

En *Armide* resalta la suavidad y el tono caballeresco que domina en toda esta ópera; en el *Moises* domina el sentimiento religioso; en *Ermione* Rossini presenta ya la simplicidad y naturalidad de la declamacion lirica; en la *Donna del Lago* pinta con gran acierto el carácter romántico y agreste; en *Maometto* se hallan expresados por medio de contrastes de un gran efecto el vigor y el acento enérgico de la abnegacion patriótica.—A estas óperas sucedieron la *Adelaide di Borgogna* (Roma, 1818); *Ricciardo é Zoraide* (Nápoles, 1818); *Eduardo é Cristina* (Venecia 1819); *Matilde di Sabran* y *Bianca é Faliero*, que aunque encierran verdaderas bellezas y trozos de gran expresion dramática, el colorido en general es mas vago, y el estilo del maestro resalta sólo en la forma y estructura de las piezas, y no en el fondo del pensamiento que debe dominar en ellas. *Bianca é Faliero* puede decirse que sólo encierra un cuarteto, trozo de extraordinaria belleza, que se intercala hoy en la *Donna del Lago*. La *Armide*,

Moises, *Ricciardo é Zoraide*, *Ermione*, la *Donna del Lago* y *Maometto*, fueron escritas para el teatro de Nápoles.

Desde 1815, Rossini se había fijado en esta última ciudad, contratado por el empresario de teatros Barbaja, para escribir dos óperas cada año, y dirigir la ejecucion de algunas obras del antiguo repertorio, recibiendo de sueldo 12.000 francos al año.—Este mismo empresario tenia tambien el teatro de la *Scala de Milan* y el de la *Opera Italiana* de Viena. En estos teatros hacia oír sus mejores cantantes, y la presencia de Rossini en ellos era muchas veces una condicion de sus negocios y contratos.—Fué de este modo como el insigne maestro se trasladó en 1822 á Viena para dirigir la compañía de ópera italiana, habiendo hecho ejecutar su ópera *Zelmira*, cantada por la célebre Colbran, que ya era su esposa, la Ekerlin, Nozzari y David, que hicieron furor en esta bella partitura.—Después de haber recibido de la familia imperial y de la alta sociedad de la capital de Austria las mayores pruebas de admiracion y aprecio, Rossini volvió á Nápoles, en donde escribió la *Semiramide*, última ópera que compuso en Italia.—Esta obra fué estrenada el año 1823 con un éxito mediano en el teatro de Venecia.—Una cierta trasformacion se notaba en esta última obra del gran maestro, y debido tal vez á la demasiada novedad y originalidad de las ideas, el público se mostró frio é indiferente con esta produccion.

Ofendido Rossini de esta indiferencia, que él consideraba, con razon, como una injusticia, proyectó abandonar el país que le había visto nacer, para trasladarse á Paris y Londres, en cuyas capitales le esperaba el entusiasmo mas exaltado.—En el mes de Mayo de 1825 se hallaba en Paris, en donde permaneció poco tiempo, en razon á que iba contratado para la capital de Inglaterra, en cuyo punto permaneció cinco meses ocupado en conciertos y lecciones, cuyos productos se elevaron á la enorme suma de *doscientos cincuenta mil francos*, un millon próximamente.—De vuelta á Paris, fué contratado para tomar la direccion del teatro italiano de aquella capital, cuyo destino le imponía la obligacion de escribir para la ópera italiana, y tambien para la ópera francesa.

La primera obra que escribió en Paris, fué

una ópera de circunstancias, titulada *Il Viaggio á Reims*, que fué ejecutada con buen éxito por los artistas más notables de aquella época, como la Pasta, la Mombelli, Doncelli, Levasseur y Bordogni. —Al año siguiente (1826), Rossini arregló su *Maometto* para la Grande Opera, y lo hizo ejecutar bajo el título de *Silio de Corinto*. Una gran parte de la antigua particion fué reemplazada con piezas nuevas, entre las cuales se cuentan la bellísima aria compuesta para la Cinti, y la admirable escena de la bendicion de las banderas, del tercer acto. El gran éxito que tuvo este arreglo de una de sus antiguas obras, decidió á Rossini á hacer lo mismo con el *Motsés*, que lo re hizo casi enteramente, escribiendo un acto nuevo del todo, varios aires de danza, el soberbio final del tercer acto, y un coro de una gran belleza en el cuarto acto. —Este arreglo se estrenó el año 1827, y obtuvo un éxito inmenso. —Al año siguiente escribió *Le Comte Ory*, elegante y graciosa partitura, en la que Rossini intercaló un gran trozo de su ópera *Il Viaggio á Reims* y algunos otros fragmentos, aunque la mayor parte de la música la hizo nueva. Desde hacia mucho tiempo Rossini tenia hecha la promesa de escribir una grande ópera, digna de su talento y de la gran fama y renombre que gozaba ya en toda Europa. —Esta promesa se vió cumplida al fin con su obra maestra *Guillermo Tell*, representada por primera vez en el teatro de la Grande Opera de Paris, en el mes de Agosto del año 1827. —El éxito de esta ópera no fué dudoso para los inteligentes, que consideraron desde luego esta nueva particion de Rossini como su mejor obra, y como una de las mas admirables y grandiosas concepciones del ingenio humano. —Sin embargo, la mayoría del público recibió la obra con cierta frialdad, y el *Guillermo Tell* se mantuvo poco sobre la escena. —Esta fué tal vez la causa aparente de la decision de este gran hombre de romper su pluma al día siguiente de haberse estrenado *Guillermo Tell*, tomando la resolution de no volver á escribir mas para el teatro. —A la edad de 37 años, cuando otros han comenzado, Rossini se creyó ya llegado al término de su carrera, y decia á los amigos, que procuraban hacerle volver á la senda en donde tantos triunfos habian alcanzado: «Un triunfo mas no agregará nada á mi reputa-

cion; un descalabro podria menoscabarla: no tengo necesidad de lo uno, ni quiero esponerme á lo otro. —El destino de director del teatro Italiano, que habia sido dado á Rossini desde su llegada á Paris, no era á propósito, ni se avenia con la poca actividad y la indiferencia que el maestro mostraba por la mas ó menos prosperidad de la empresa. —Así es, que la situacion de este teatro, que era próspera cuando Rossini se puso al frente, al cabo de dos años estuvo al punto de fracasar. —Por último, se llegó á comprender que un hombre de génio de las condiciones de Rossini no servia para la administracion financiera de una empresa de esa naturaleza, y con su asentimiento fué separado de dicho destino, y nombrado intendente general de la música del rey, ó *inspector general del canto en Francia*. —Destino pingüe, que no le imponia otra obligacion que la de recibir anualmente el sueldo de veinte mil francos, con derecho á jubilacion en caso de que cesase en el desempeño de sus funciones. —Estas deferencias usadas con Rossini, eran debidas á la proteccion y al prestigio que gozaba el gran maestro en la corte de Francia de aquella época, y particularmente al apoyo del ministro Rochefoucault, amigo y admirador apasionado de este grande hombre.

Rossini hubiera tal vez compuesto cuatro ó cinco óperas mas despues de su *Guillermo*; pero los acontecimientos revolucionarios que precipitaron la caída del trono de Carlos X y su dinastia en el mes de Julio de 1830, rompieron los lazos que unian este gran artista al monarca y á su corte, y contribuyeron á que, despojado de su destino y de su pingüe remuneracion, se abandonase á la pereza diotriada de una inaccion escéptica. —En 1836, Rossini volvió á Italia con el designio de hacer no mas que un viaje de recreo y visitar sus propiedades, pero su permanencia en aquel país se prolongó mucho mas, y el incendio del teatro Italiano, en el que pereció uno de sus amigos, le obligó á fijarse en su país natal.

Primeramente residió en Milan, y despues fué á establecerse en Bolonia, en donde se hallaban los recuerdos de su juventud. —Su salud se habia alterado de un modo grave á esta época, y al mal físico que le aquejaba se unia una afeccion moral que tenia por base la hipocondría ó tristeza dimanada de un

hastío hacía todo cuanto le rodeaba.—Favorcido de la fortuna, colmado de gloria, lisonjeado por amigos de todas categorías, sin hacerle falta nada, mimado por sus parientes y allegados, este gran artista experimentaba, sin embargo, en aquella época un vacío en medio de la inacción en que vivía, y era que le faltaba la vida que da el ejercicio de las facultades intelectuales del hombre, cuando estas son capaces de producir y de crear, y se las retiene, sin embargo, ó se les impide el que puedan ejercitarse en trabajos propios de su índole ó naturaleza.

Así se vió que esta melancolía de Rossini, que puso en peligro su vida, desapareció completamente en cuanto el gran artista ocupó su imaginación con algun trabajo, cuyo ejercicio ponía en juego las estruordinarias facultades con que el cielo le había dotado. La composición de su célebre *Stabat-Mater* y un viaje que hizo á España en 1832, acabaron de disipar del todo los síntomas de la enfermedad, y el gran maestro volvió á recobrar por completo su antigua jovialidad y buen humor.—Es digno de notarse que Rossini, que siempre había mostrado gran indiferencia hacía el buen ó mal éxito de sus obras, se mostró muy interesado y solícito en el buen éxito de su *Stabat Mater*, cuya obra causó gran sensación en el mundo filarmónico, á causa de los años que ya llevaba el gran compositor sin producir nada.—Incesantemente preocupado con este nuevo trabajo, él mismo hacía los contratos con los principales directores de orquesta de Italia para la ejecución de su *Stabat Mater*, escogía los cantantes, les enseñaba á cada uno su parte, y á veces dirigía los ensayos.

El sentimiento artístico se había, pues, despertado en el alma del gran artista, y había desterrado el hastío, devolviéndole la salud y la expansión de ánimo.—Algunos años de tranquilidad y bienestar habían sucedido á esta crisis de la vida de este gran hombre, cuando llegaron los acontecimientos de 1848, que influyeron mucho en el ánimo de Rossini.—Su antipatía instintiva hacía las tendencias revolucionarias de su época, y las escenas tumultuosas de que Bolonia fué teatro por aquel entonces, le hicieron mostrarse en abierta oposición con las ideas de los alborotadores y del pueblo bajo, que se sublevó contra Rossini, obligándole á retirarse y á

huir de Bolonia, en donde los revolucionarios quemaron una efigie del inmortal maestro. La mala impresión que produjeron estos sucesos en el ánimo de Rossini fueron causa de que se decidiese á abandonar por completo su país natal, para trasladarse á París, en cuya capital vive desde aquella época, gozando de una satisfacción que pocos hombres grandes habrán tal vez experimentado como él; admirado por todas las eminencias del país, respetado, enaltecido, lleno de honores y de distinciones, disputándose los hombres mas eminentes el honor no mas que de conocerlo y de tratarlo, gozando de una fama universal como no es posible haya llegado á gozar en vida ningun otro hombre en ninguno de los ramos del saber humano, y dueño de una inmensa fortuna, este artista estrordinario es indudablemente una de las glorias del presente siglo, y uno de aquellos hombres predestinados que hacen época en los fastos de la historia artística de las naciones.

Su influencia sobre la música dramática ha sido poderosa, y ha llevado á cabo la verdadera revolucion ó trasformación del arte músico-dramático, colocándolo en el verdadero terreno de la belleza real y esencial de la música, creando con su genio inmenso las formas seductoras del bello canto, y reasumiendo y regenerando todos los elementos que habían dominado hasta su época en las obras de Scarlatti, Leo, Pergolesi, Jomelli, Majo, Piccini, Sacchini, Cimarosa y Pasiello, para presentar un conjunto nuevo y grandioso, impregnado de todos los matices, de todos los efectos y de todas las riquezas que hoy forman la base y el cimiento del arte musical.—Rossini fué el primero que creó los grandes cuadros de instrumentación, y el primero que dió interés á la orquesta, dándole esa vida é impulso de que carecía en las obras de sus antepasados, introduciendo la riqueza y variedad de la armonía, los giros impetuosos y atrevidos, la suavidad y delicadeza del claro-oscuro y la soltura y seducción del ritmo enérgico y agitado.

En el canto ha llevado la expresión dramática de la música á su mas alto grado de perfección, y sus obras fueron las primeras en donde á la belleza y hermosura de la melodía se unió el interés, la finura y la delicadeza del acompañamiento, sin que la variedad de este menoscabase en nada el efecto deslum-

brador de aquella.—Sus obras hicieron, pues, tomar otro rumbo á la música dramática, sirviendo de modelo á todos los compositores modernos, los cuales, por mas que alguno que otro haya querido apartarse algo de la senda trazada por Rossini, siempre en el fondo de sus composiciones, y en el fondo de toda obra que podamos oír hoy con visos de belleza, se hallará siempre, aunque no sea mas que el germen de la forma creada primitivamente por este genio inmortal.—Se han publicado multitud de escritos y noticias biográficas sobre este gran artista, siendo á nuestro modo de ver la mejor la publicada por Escudier hermanos.

Ruido.—Resultado del choque de dos cuerpos, cuyas vibraciones son desiguales é irregulares. Esta palabra se aplica á la música cuando se halla sobrecargada de muchos instrumentos ruidosos, destruyendo la fuerza y la confusion de estos, el verdadero efecto que la música debe producir. Hoy día, el abuso de los instrumentos de percusion, que va adquiriendo cada dia mayor auge, es causa de que el uso continuado y mal distribuido de estos instrumentos soloque y ahogue muchas veces el efecto de toda una orquesta, produciendo mas bien ruido que otra cosa.

Ruimonte (PEDRO DE).—Músico español, nacido en Zaragoza á principios del siglo XVII, y maestro de capilla de los archiduques Alberto é Isabel en los Países Bajos. En 1605 figuraba en el personal de la música de estos príncipes con el título de *Maestro de música de cámara*. En 1614 recibió una gratificación de 500 libras para volver á su patria, y publicó un libro con el título de *Parnaso español de madrigales y villancicos, á cuatro, cinco y seis voces*; Amberes, P. Phalese, 1614.

Runa.—Nombre de una melodía que desde los tiempos mas remotos está en uso en Firlandia.

Rusia (LA MÚSICA EN).—Entre los pueblos que hoy día prestan mayor proteccion al arte musical, la Rusia puede contarse como uno de los primeros. En 1843 fué constituida por el emperador de Rusia la ópera italiana en San Petersburgo, apareciendo en la escena los artistas de mas nombradía, como Rubini, Tamburini y Paulina García Viadot, los cuales inauguraron las primeras representaciones de la ópera italiana en el teatro de San Petersburgo, considerado

hoy como uno de los primeros de Europa.

La música en Rusia es un ejercicio muy divulgado entre la clase baja del pueblo. El artesano, el marinero, el soldado y el trabajador del campo se acompañan con sus cantos las fatigas y tareas cotidianas.—Desde el reinado de Pedro el Grande, la música ocupó siempre un lugar distinguido en este país. Este emperador hizo venir de Alemania toda clase de instrumentos, fundó una sociedad de jóvenes rusos, destinados á aprender la música, y particularmente la militar. La emperatriz Ana fué muy dada al estudio de la música, y bajo su reinado, en 1737, el compositor napolitano Araja puso en escena por primera vez la ópera italiana, titulada *Abijazarre*, y despues la *Semirámide*. Bajo el reinado de Catalina II, la música adquirió todavía mayor desarrollo, pues en 1702 la representación de la *Olympiada* de Manfredini obtuvo un éxito tan inmenso, que en todas las representaciones tuvo un lleno el teatro de mas de tres mil espectadores. Intermedios italianos y de comedias rusas y francesas se mezclaban con las representaciones de esta ópera. En 1785, el célebre compositor italiano Sarti fué nombrado maestro de capilla de la corte, cuyo destino lo conservó hasta el año 1801, en que la emperatriz, despues de haberlo colmado de honores y de beneficios, le dió el nombramiento de director del Conservatorio de música.—La Rusia ha producido algunos compositores de verdadero mérito, entre los que se cuenta al célebre maestro Glinka.

Rutina.—Entre todas las bellas artes, ninguna se presta tanto á la rutina como la música. Este arte, de por sí oscuro é intrincado, ha dado lugar á que muchos lo hayan ejercido de una manera empírica ó rutinaria, ateniéndose solo á los preceptos y reglas de un maestro, muchas veces tambien rutinario. La rutina consiste, pues, en obrar, ya sea en la composicion ó en los instrumentos, de una manera superficial y sin fundamento, aprendiendo de memoria como un papagayo, y echando á un lado el examen de los hechos.

Rutinario.—Músico que ejerce su profesion por rutina, y que se opone rudamente á todo lo que pueda contribuir al progreso del arte, así como á todo aquello que se oponga ó pueda variar en lo mas mínimo lo que sabe ó tiene aprendido de memoria.

S.

SAL

S.—Esta letra sirve para indicar la palabra solo. Atravesada por una línea vertical, se emplea como señal de repeticion, y significa *segno*.—Se da el nombre de S al tubo del fagot que contiene la embocadura del instrumento, por su semejanza con la forma de esta letra. Tambien se llama S la abertura que contienen los instrumentos de cuerda en la tabla de armonia, como en el violin, viola, etcétera. Esta letra tambien se usa en la música de piano ó arpa, para indicar el empleo de la mano izquierda, en abreviatura de la palabra italiana *sinistra*.

Sabot.—Nombre de un pequeño cuerpo de laton en forma de pico ó gancho, el cual se encuentra en el arpa, colocado por bajo de las clavijas, y cuyo destino es el aumentar la tension de las cuerdas por medio de la accion del pedal, dándole la entonacion de un semitono mas alta. A cada cuerda corresponde uno de estos pequeños cuerpos, que son puestos en movimiento por medio de los pedales.

Salazar (JUAN GARCÍA).—Eclesiástico español y maestro de capilla de la catedral de Zamora en la segunda mitad del siglo XVII. Se ignora la fecha en que fué nombrado para dicha plaza, pero consta que la ocupaba en 1691, y que murió en el año 1710. No obstante el mérito de este compositor español su nombre es poco conocido, así como el de otros muchos que son honra del arte nacional, y sus obras solo se encuentran en la provincia en que vivió.—En la *Lira Sacro-hispana* se han publicado los siguiente motetes de este maestro: 1.º, *Hic mihi*, á cuatro voces; 2.º, *O Rex glorie*, á 6 voces y órgano; 3.º, *Quæ est ista*, idem; 4.º, *Vidi speciosam*, idem; 5.º, *Sanceta Maria*, á 5 voces y órgano; 6.º, *Nativitas tua*, á 6 voces y órgano; 7.º, *Mater*

SAL

Dei, á cinco voces y órgano.—Todas estas obras son de un estilo correcto, y de cierta belleza, atendido el carácter de la época á que pertenecen.

Saldoni (BALTASAR).—Distinguido compositor de música dramática y profesor de canto, nacido en Barcelona el 4 de Enero de 1807. Habiendo demostrado una gran afición á la música desde su más tierna infancia, entró primeramente en la escuela de música de la iglesia parroquial de Santa Maria del Mar en dicha capital, y despues en la parroquia de Santa Maria del Pino en clase de alumno privilegiado de su capilla de música, cuyo maestro era en aquella época el presbítero don Francisco Samperé.—En 1818, cuando contaba sólo 11 años de edad, fué admitido en la célebre escuela de música del monasterio de Montserrat, en donde por espacio de cuatro años y medio se dedicó al estudio de los instrumentos de viento, como el fagot, flauta, etc., y principalmente á la composicion y al aprendizaje del órgano, piano, violoncello y violin.—En 1822 salió de dicha escuela, y continuó en Barcelona al lado de su familia el estudio de la composicion con el presbítero D. Francisco Queralt, y el del órgano y piano, bajo la direccion de D. Mateo Ferrer.—Ya á esta época el jóven Saldoni habia dado á conocer sus excelentes disposiciones para la composicion musical, con algunas misas, gozos y rosarios compuestos por él mismo, y que se habian ejecutado en las parroquias de Santa Maria del Mar, San Cucufate y en el convento de San Francisco.—En 1824 hizo oposicion á la plaza de organista de Santa Maria del Mar, y aunque no le fué otorgada dicha plaza, obtuvo, no obstante, certificados honoríficos, en los que se hacian constar los brillantes ejercicios del jó-

ven compositor.—En 1826 compuso una ópera en español, titulada *El triunfo del amor*, que fué ejecutada con aplauso de los inteligentes en la morada del autor de la letra D. José Alegret.

Desde 1826 hasta 1829, Saldoni se ocupó en escribir algunas obras del género religioso, entre ellas una misa de gloria con orquesta, en *mi b mayor*, y un rosario, también con orquesta, en *re natural mayor*, obras que se han cantado mucho en las principales iglesias de Barcelona.—Habiéndose creado en 1830 el Conservatorio de música de María Cristina, Saldoni fué nombrado maestro de solfeo y vocalización con el sueldo anual de 8.000 rs. Instalado en Madrid, fué nombrado vocal de la junta facultativa del Conservatorio, en atención á los buenos resultados obtenidos con el método de solfeo y canto que compuso por aquella época, y del que hizo mención el gobierno en la *Gaceta de Madrid* de 16 de Abril de 1831 al publicar el plan de enseñanza que había de seguirse en el Conservatorio.—Por aquel mismo tiempo compuso una ópera en dos actos, titulada *Saladino e Clotilde*, de la que fueron ejecutadas varias piezas por la compañía de ópera que actuaba en el teatro de la Cruz.

En 1837 escribió su ópera en dos actos, titulada *Ipermestra*, la cual fué estrenada con un éxito brillantísimo en el teatro de la Cruz el 20 de Enero de 1838 para el beneficio de la tiple señora D'Alberti. Esta ópera fué recibida por el público con un gran entusiasmo, y en las cinco primeras representaciones el autor fué aclamado y llamado á la escena, honor que no se había dispensado hasta entonces á ningún compositor. La *Ipermestra* recorrió todos los principales teatros de la Península, y tanto en Cádiz como en Sevilla, Zaragoza, Málaga y otros puntos, el éxito fué inmenso, habiendo llegado hasta el extranjero la fama y celebridad de esta ópera. Esto hizo que el autor recibiese proposiciones de algunos empresarios de Italia para ponerla en escena en los teatros de aquella nación; pero Saldoni no aceptó estas proposiciones por hallarse en la imposibilidad de poder alejarse de España para ir al extranjero á dirigir las representaciones de su ópera. La reputación de Saldoni, como compositor dramático, se extendió bien pronto por toda la Península con esta nueva ópera, que á decir

verdad, contiene trozos de verdadera belleza, como son la cavatina de *Ipermestra*, llena de originalidad y de buen gusto; un dúo de contralto y tiple, muy bien escrito, y el magnífico final del primer acto. Esta ópera, la mejor sin duda de las que se han oído hasta ahora de este maestro, dió grandes productos al teatro de la Cruz, sobre todo cuando para solemnizar el convenio de Vergara, fué repetida á petición del ayuntamiento de Madrid, rivalizando entonces con la *Norma*, y produciendo á la empresa sumas considerables.—La prensa toda prodigó grandes elogios á la producción de este español honrado y laborioso, que en aquella época de convulsiones y revueltas políticas consagraba sus desvelos al cultivo del arte mas benéfico y civilizador de todos.—Los buenos deseos que animaban á Saldoni por el adelanto y perfeccionamiento del arte musical en su patria, le hicieron trasladarse á París con el objeto de estudiar en aquella capital la organización de la escuela de canto del Conservatorio. En París se vió favorecido por los hombres mas eminentes del arte, que le dispensaron su amistad y protección, prodigando elogios á sus obras, particularmente á sus veinticuatro solfeos ó vocalizaciones de contralto y bajo, que había escrito entonces, y que fueron encomiados en cartas laudatorias dirigidas al autor por Cherubini, Caraffa, Rubini, Bordogni y otros.

De vuelta á Madrid en 1839, fué nombrado maestro de canto del Conservatorio con el sueldo anual de 12.000 rs.—En esta posición se hallaba Saldoni, cuando el 24 de Enero de 1840 tuvo lugar en el teatro de la Cruz el estreno de su cuarta ópera, titulada *Cleopatra, Regina de Strice*. El éxito de esta ópera, aunque no igualó al de la *Ipermestra*, fué, sin embargo, bastante lisonjero para su autor, que fué llamado por el público á la escena, y obsequiado con multitud de coronas.—En 1842 compuso un *Stabat Mater*, que fué ejecutado en la iglesia del Buen Retiro de Madrid, y que es considerado como una de las mejores obras de su autor. Por aquella misma época fué nombrado Saldoni presidente de la sección de música del Liceo de Madrid, en cuya escogida sociedad se estrenó el día 7 de Abril de 1845 un *Miserere* á ocho voces, que había escrito en menos de diez días, con acompañamiento de arpa, dos clarinetes, dos

trompas, dos fagotes y dos trombones, instrumentacion rara y original, que dió doble realce á esta nueva produccion.—Despues de una larga enfermedad que sufrió por aquel tiempo, este activo y entendido maestro se dedicó á escribir una ópera, titulada *Maria di Rohan*, de cuyo proyecto desistió á poco de haberla comenzado, por la coincidencia de ser el mismo asunto de la célebre *Maria di Rohan* de Donizetti.—Despues emprendió la composicion de su ópera, titulada *Boabdil, último rey de Granada*, que aun no ha sido puesta en escena, y de la que se ejecutaron con gran aplauso algunas piezas en el Liceo de Madrid, con acompañamiento de piano y cuarteto de cuerda.—*Guzman el Bueno*, ópera en tres actos, escrita tambien por este distinguido maestro, no ha sido aun dada al teatro, á pesar de los esfuerzos y tentativas que su autor ha hecho para ver representada, tanto esta como su ópera *Boabdil*.—Este artista, cuyo constante afán por el progreso del arte en su patria no se ha desmentido ni una sola vez en su larga carrera artistica, ha desempeñado diversos cargos de importancia, en los que ha demostrado siempre el laudable deseo de ser útil á los artistas que comienzan.

En 1848 fué nombrado de real orden maestro compositor y director de orquesta del teatro del Principe, que despues tomó el nombre de *Teatro Español*, y en cuyo puesto patrocinó las primeras obras de los señores Barbieri, Gaztambide, Oudrid y algunos otros que por su conducto hallaron medio de darse á conocer al público.

Además de las obras de que dejamos hecha mencion, Saldoni ha escrito gran número de composiciones, tanto en el género religioso como en el profano, las cuales han sido ejecutadas en muchas iglesias, teatros y sociedades particulares, y gozan del aprecio y estima de los aficionados é inteligentes.—Este maestro, lleno de buena fé, de patriotismo y de abnegacion, por el bien y provecho del arte músico-español, ha emprendido hace poco la publicacion de una obra de gran importancia para la música española, con el título de *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*, de cuya obra lleva ya publicado el primer tomo.

En 1860 publicó un libro, titulado *Efemérides de músicos españoles*, cuyo contenido no

era mas sino la esposicion sucinta de la gran obra que ahora ha emprendido, y que no dudamos llevará á feliz término, hallándose todavia en buena edad y con ánimo suficiente para poder dar cima á un trabajo que ha de granjearle el aprecio, la consideracion y el reconocimiento de todos los buenos españoles.

Salinas (FRANCISCO).—Varon ilustre, nacido en Búrgos á principios del siglo XVI.—Fué hombre de un talento superior, muy versado en las letras latinas y griegas, gran matemático y músico profundo.—Quedóse ciego de muy corta edad, y dedicóse al estudio de la música y de las ciencias exactas, en cuyos ramos mostró un entendimiento y una lucidez extraordinaria.—Sus obras llamaron la atencion de todos los sábios de su época por la exactitud y profundidad de sus razonamientos y por la diction selecta y escogida.—Aprendió el latín con una monja, á quien en cambio él enseñaba la música.—Fué doctísimo, tanto en la práctica como en la teoria del arte de la música, pues segun dice el historiador Morales, contemporáneo suyo: «Los efectos producidos por este extraordinario varon en el ánimo de sus oyentes, ya cantando, ya tocando, no se pueden describir con palabras.»

Estudió la lengua griega y la filosofia en la universidad de Salamanca, y despues fué patrocinado por el arzobispo de Santiago, don Pedro Sarmiento, quien lo llevó consigo á Italia cuando tuvo que trasladarse á aquel país para recibir la investidura de cardenal. En Italia pasó Salinas una gran parte de su vida, siendo admirado por los hombres mas eminentes de aquella nacion, y granjeándose por su saber la amistad del papa Pablo IV, del duque de Alba y de otros varios personajes de la corte de Roma.—Despues de haber permanecido más de veinte años en Italia, volvió á su patria, en donde fué nombrado por el rey Alfonso el Sábio catedrático de música de la universidad de Salamanca.—Para la mejor inteligencia de las materias que enseñaba en su cátedra, escribió una obra, que lleva por título: *Francisci Salinae Burgensis, abatis sancti Pancratii de Rocca Scalgna in regno Neapolitano et in Academia Salmanticensi Musicae professoris, De Musica, libri septem, in quibus ejus doctrinae veritas, tam quæ ad rhythmum pertinet, justa sensus*

ac rationes judicium ostenditur et demonstratur. Cum duplice Indice capitulum et rerum; Sal-manticae, excudebat Mathios Gastius, 1577, en folio.

Este libro, notable desde luego por lo selecto del lenguaje, prueba que su autor poseía una vasta erudición y un conocimiento profundo de la música de los antiguos, cuyos misterios penetró Salinas mejor que ninguno otro músico de su tiempo. En esta obra trata particularmente de la unión del ritmo poético con el ritmo musical, y de las proporciones numéricas de los sonidos, en cuya materia siguió en parte las doctrinas de Boecio. Los grandes elogios que los escritores de todos tiempos y de todas las naciones han prodigado á este genio español, prueban que Salinas fué una lumbrera en su época y uno de aquellos hombres que se alzan en medio de los siglos como una gran figura para iluminar con sus luces á sus contemporáneos y á las generaciones que le suceden.—Salinas murió en Salamanca el 15 de Enero de 1590.

Salmo.—Canto eclesiástico que se ejecuta ordinariamente en canto llano, aunque hay muchos compuestos en canto figurado, y que se ejecutan con acompañamiento de orquesta.

Salmodia.—Especie de canto llano, cuya ejecución consiste en cantar los salmos con una entonación baja y continuada, á manera de recitado.

Salpicta.—Palabra griega, que significa trompetista, y era el nombre de los que tocaban la trompeta.

Salpíax.—Nombre de una antigua trompeta de los griegos, cuya forma era la de un cubo cónico de dos pies de largo, y un pabellón para la trasmisión del sonido.

Saltar.—En los instrumentos de viento, cuando se emite el viento con demasiada fuerza, el aire se divide, y en vez de producir el sonido tal cual como debe ser, se obtiene otro sonido armónico diferente: esto es lo que constituye el *salto* en los instrumentos, como la flauta, el fagote, etc.—En ciertos instrumentos, como la trompa y la trompeta, el salto es indispensable para la entonación de ciertos sonidos. Esta palabra también se aplica con mucha propiedad á la ejecución en los instrumentos de cuerda, cuando la mano salta para coger las diferentes posiciones.

Salterio.—Se dá este nombre á un instru-

mento con cuerdas dobles de metal, cuya forma es la de una caja triangular dividida en dos partes.—Esta división está formada por una tabla de armonía; la parte inferior, que está hueca, sirve para favorecer la resonancia, y la superior para contener las cuerdas. Se toca con una especie de anillos guarnecidos de puntas, que se ajustan á los dedos.

Salto.—Cuando los sonidos no caminan por grados conjuntos, ó sea á distancia de grado, recorriendo intervalos de quinta, de sétima, etc., se dice que proceden de *salto*. Este modo de proceder puede ser bueno ó malo, según la marcha de los sonidos y la resolución de cada uno de ellos. Los saltos consecutivos nunca producirán buen efecto; y aunque en la melodía pueden usarse, en la armonía deben evitarse todo lo posible.

Salvajes (MÚSICA DE LOS).—Los pueblos salvajes no tienen verdadera música; pero no obstante sus instintos feroces, su falta de civilización y sus costumbres bárbaras, para estos pueblos los placeres del canto y de la danza no son del todo desconocidos. Las tribus indianas de Chile se sirven para la danza de unas flautas construidas con los huesos de los enemigos muertos en el combate.

Suelen también construir estas flautas con huesos de animales; pero solo á los guerreros indianos les es permitido el danzar al son de las primeras. También hacen uso de una especie de trompeta, que tocan al final de la danza al unísono con las flautas.

Todos los pueblos salvajes tienen una canción ó aire que les es peculiar y propia. Los instrumentos de percusión son los que más han usado en todos tiempos. Las tribus mejicanas, á la época de la conquista de Hernán Cortés, usaban los llamados instrumentos el *huehúell* y el *teponastli*, que eran dos especies de tambores. Tenían además trompas hechas de conchas marinas, unas flautas pequeñas, que producían un sonido muy agudo, y una especie de instrumento llamado *ajacastli*, destinado especialmente á la danza. Este instrumento consistía en un cuerpo hueco de forma redonda ú oval, taladrada de pequeños agujeros, y conteniendo en su interior un cierto número de piedras pequeñas, cuyo choque producía el sonido.

Los cafres tienen un solo instrumento, llamado *lichaka*. Este instrumento es de caña, y no produce más que un solo sonido. Cons-

truyen uno para cada nota; y cuando se juntan para tocar, una parte de ellos toca al unísono, mientras los demás ejecutantes producen diferentes sonidos de la escala musical.

Las melodías de todos los pueblos salvajes son simples y sencillas, y despojadas de verdadero carácter musical. Aunque algunas de sus canciones presentan por su sencillez y monotonía cierto carácter triste y melancólico, no por esto dejan de ser una música grosera y defectuosa. Generalmente los salvajes se muestran amantes de la música y del ritmo; pero ni sus canciones ni sus danzas dan lugar á que se les pueda considerar como poseedores de una música.

Salvar la disonancia.—Esta expresión se aplica á la resolución de la disonancia, cuando pasa al acorde consonante, bajando un grado á una consonancia.

Salve regina.—Antífona que se canta en la Iglesia Católica después de las vísperas del sábado, desde Pentecostés hasta el Adviento.

Este himno religioso se ejecuta también con acompañamiento de orquesta, siendo una composición susceptible de muchos desarrollos, y en la que el compositor puede introducir todas las galas y todas las riquezas del arte, sin apartarse por esto del estilo majestuoso y serio de la Iglesia.

Sambuco.—Instrumento de cuerdas que estuvo en uso entre los griegos.

Sándalos.—Calzado de madera ó de hierro con que los antiguos músicos, llamados *corifeos* entre los griegos, se guarnecían los pies, para hacer más fuerte y perceptible la medida á los demás músicos á quienes dirigían.

Santa Maria (tomás de).—Monje español, que vivía á mediados del siglo XVI en un convento de Valladolid.—Es autor de un libro, titulado: *Arte de tañer fantasía para tecla, viguela y todos instrumentos de tres ó cuatro órdenes*. Valladolid, 1565, en 4.º

Santur.—Instrumentos de cuerdas en uso entre los turcos.

Sarmiento (pedro).—Célebre concertista de flauta, nacido en Madrid el 25 de Octubre de 1818.—Hijo de una familia distinguida, recibió su primera instrucción en el colegio de San Isidro de esta corte, en donde cursó seis años de latín, lógica y retórica, hasta la época de la extinción de los jesuitas.—Ha-

biendo mostrado desde sus primeros años una gran disposición para el estudio de la música, fué admitido en el Real Conservatorio cuando la fundación de este establecimiento, después de haber estudiado dos años de solfeo con el profesor D. Salvador Pacandarios.—En el Conservatorio tuvo por maestros á los señores Saldoni, Albeniz y Jardín, siendo tal su aplicación y despejo, que siempre obtuvo el primer premio en la clase de flauta.—Su habilidad en este instrumento había llegado ya á tal grado, que el 50 de Julio de 1844 se presentó á oposición á la plaza de primer flauta supernumerario de la Real Capilla de S. M., y fué le adjudicada por unanimidad.—El 11 de Octubre de 1851 fué nombrado profesor supernumerario del Conservatorio, y el 24 de Setiembre de 1857 le fué conferida en propiedad dicha plaza por jubilación de D. Magín Jardín.—Por fallecimiento de D. Juan Ficher, le fué otorgada la plaza de primer flauta de la Real Capilla, puesto que ocupa en la actualidad.

Por los años 1842, 43 y 45 hizo varios viajes artísticos, dando conciertos por las principales capitales de España, y alcanzando por todas partes grandes triunfos y ovaciones como una notabilidad en la flauta, cuya ejecución asombrosa excitó la admiración y el entusiasmo de cuantos aficionados é inteligentes tuvieron ocasión de oírle.—Este notable y distinguido artista ha sido primer flauta en los primeros teatros de la corte, y en la actualidad lo es del Teatro Real y de la brillante *Sociedad de Conciertos*, creada hace poco en Madrid.—Como flautista, este artista ha llegado á colocarse á una altura colosal, por lo que hace al completo dominio de su instrumento, al volumen, dulzura y suavidad del sonido, al buen timbre de este mismo y á la admirable perfección, seguridad y aplomo con que ejecuta cuantas dificultades, por intrincadas que sean, puedan presentarse en la música escrita para flauta.—Su talento en este difícil instrumento raya al nivel de los Monasterios, Vieuxtemps, Thalberg y otros que figuran hoy, aunque en otro sentido, á la cabeza de los primeros instrumentistas de Europa.—Es un artista de primer orden, que reúne todas las circunstancias de una articulación perfectísima, de un mecanismo consumado y de una posesión completa del instrumento tierno y expresivo.—Su maravillosa

ejecucion presenta todos los matices de los mas bellos efectos que pueden producirse con la flauta, y subyuga y domina la lectura de la música, por difícil y complicada que sea, con una facilidad y una exactitud admirables.— Por último, este artista, que ha llegado con su talento y con su perseverancia adonde llegan muy pocos en el arte de tocar los instrumentos, es hoy un profesor de quien puede enorgullirse el arte músico español, y una de nuestras celebridades contemporáneas en el ramo de instrumentistas.

Sawardin. = Cancion de los kalmouks, que la cantan acompañada de la danza.

Sax = El nombre de Sax ocupará siempre una página brillante en la historia del arte musical. Asi como para el progreso y adelanto de la música han sido de una gran utilidad las leyes y principios establecidos en los tiempos modernos sobre el arte de componer, así no son menos importantes las mejoras y los perfeccionamientos introducidos en los instrumentos, medios poderosos de interpretacion, sin los cuales el arte no puede progresar.—A. M. Adolfo Sax, nacido en Dinant el 6 de Noviembre de 1814, y establecido hace ya algunos años en Paris, deberá siempre el arte de la música uno de sus grandes adelantos, debido á las mejoras é invenciones hechas por este célebre constructor en los instrumentos de viento. M. A. Sax, no solamente ha llegado á inventar diversos instrumentos y aparatos destinados á modificar los sonidos, proteger la resonancia y darles mas dulzura y suavidad, sino que ha llegado en un corto número de años á reunir una orquesta compuesta de instrumentos inventados ó modificados por él mismo, y cuya orquesta lleva su nombre.

La orquesta Sax se compone de dos flautas, dos ó cuatro requintos ó pequeños clarinetes, de seis grandes clarinetes, un clarinete bajo, dos oboes, una familia de saxofones, compuesta de cinco instrumentos; dos pequeños saxhorns sopranos en *mi b*, dos saxhorns contraltos en *si b*, tres saxotrombas en *mi b*, dos saxhorns barítonos en *si b*, dos saxhorns bajos á cuatro cilindros, un saxhorn contrabajo en *mi b*, un saxhorn contrabajo en *si b*, dos cornetas á cilindro, dos trompas, cuatro trompetas, tres trombones tenores, un trombon bajo, timbales, bombo, platillos, etc. Esta or-

questa, compuesta toda de instrumentos que M. Sax ha elevado á su mas alto grado de perfeccion, es una nueva organizacion de instrumentos, cuya afinacion hace que su efecto sea lo mas bello y variado que pueda oirse.

Los instrumentos inventados por Sax están dispuestos en orden de familias; el genio de este fabricante ha llegado á comprender que la belleza en el conjunto de muchos instrumentos consiste esencialmente en la union é igualdad de timbre de todos aquellos que son de una misma especie. Asi es que los diversos instrumentos de su invencion están dispuestos de la misma manera, puede decirse, que los instrumentos de cuerda, de tal modo que por medio de sus diferentes extensiones se dan la mano unos á otros, y existen enlazados, formando una gran escala, del mismo modo que los instrumentos de arco.

Los instrumentos en que M. Sax ha introducido mejoras y perfeccionamientos mas importantes, son: la flauta, el clarinete, el clarín ó trompeta, el cornetín, la trompa, el fagot y el trombon. La flauta llamada de *Pan*, instrumento cuyo uso habia decaído á causa de sus imperfecciones, ha sido perfeccionada por Sax, y puesta en disposicion de figurar entre los primeros instrumentos de viento. En 1845 este mismo fabricante inventó una flauta que lleva su nombre, y que reúne, á una clara y suave sonoridad, la mas perfecta igualdad de timbre, obtenido por medio de las diversas llaves que se adaptan á todos los agujeros.—Las mejoras introducidas por Sax en el clarinete, han hecho de este instrumento, que otras veces era tan defectuoso, uno de los instrumentos mas perfectos de hoy; los trinos, los arpeggios en octava, y las notas sobre-agudas, tan difíciles en otro tiempo, son de una ejecucion fácil y sencilla.

M. Sax inventó en 1838 el clarinete *bajo*, destinado á paliar ó suplir las imperfecciones del clarinete ordinario. Aumentando el diámetro del tubo de este instrumento, y tapando todos los agujeros por medio de llaves, M. Sax ha conseguido la mas perfecta y justa entonacion de los sonidos, así como una gran igualdad, valiéndose de una pequeña llave colocada en el pico del instrumento, y que sirve para cerrar un agujero casi capilar.—El clarinete *contrabajo* ha sido igualmente inventado por Adolfo Sax. Este

Instrumento está en *mi b*, una quinta mas bajo que el clarinete bajo; posee todas las condiciones de aquel, y construido bajo el mismo principio, produce sonidos de un volumen y de un timbre magníficos.

La trompeta ó clarín destinado al uso militar, instrumento que no producía sino ciertos sonidos, M. Sax ha hecho que, por medio de un mecanismo de cilindros adaptado al instrumento, produzca una estension de sonidos cromáticos, capaz de poder ejecutar un trozo de música variado.—El cornetín ha sido igualmente modificado por este ingenioso fabricante; diferentes cornetines á tres y á cuatro pistones han sido arreglados y modificados por su sistema de tal modo, que abrazan una estension considerable, pudiéndose acomodar al uso de las músicas militares de infantería y caballería. M. Sax ha salvado también el gran inconveniente del uso de los diversos tonos de la trompa; por medio de pistones ajustados á este instrumento, puede ejecutar en todos los tonos como cualquier otro instrumento; sin embargo, el uso de la trompa ordinaria subsiste y subsistirá siempre, á causa de que su sonido suave y melancólico pierde mucho en su espresion con el uso de los pistones.

En 1849 M. Sax inventó un nuevo fagot enteramente construido de metal. Su forma es, sobre poco mas ó menos, la del fagot ordinario; pero los agujeros son todos tapados por llaves, segun el sistema del clarinete bajo. Por este medio este instrumento produce los sonidos con una afinacion é igualdad de timbre, que hasta entonces no se habia obtenido del antiguo fagot.—El trombon ha recibido también modificaciones, debidas á la inventiva de este laborioso fabricante. M. Sax ha creado el trombon tenor, el trombon bajo, y el *contrabajo*. Estos tres instrumentos abrazan una estension considerable, reuniendo, á un inmenso volumen de sonido, las mas perfecta y exacta entonacion.

M. Sax ha creado también otras familias de instrumentos de metal, que llevan su nombre, como son el *saxhorn*, *saxofon*, el *saxtuba*, el *saxtromba* y el *saxtrombon*.

El *saxhorn* es un instrumento de metal, provisto de un mecanismo de cilindros. Este instrumento ha dado lugar á una familia, compuesta de varios miembros, que abrazan una gran estension de sonidos. El mas eleva-

do de estos instrumentos es el *saxhorn*, en *si b*; despues siguen el *saxhorn* en *mi b* agudo, el *saxhorn* contralto en *si b*, el *saxhorn* alto-tenor en *mi b*, el *saxhorn* baritono-bajo en *si b*, el *saxhorn* contrabajo en *mi b*, el *saxhorn* contrabajo grave en *si b*, el *saxhorn* bordon en *mi b*, y el *saxhorn* contra-bordon en *si b*. Este último es el mas grave de todos; sus formas gigantescas, que contienen mas de 48 piés en sus tubos adicionales, no impiden el que sea tocado con facilidad y sin esfuerzo alguno por parte del artista.—Cada uno de estos instrumentos puede ejecutar un tono mas alto del suyo, tomando *do* por *si b*, ó *fa* por *mi b*. La forma de estos instrumentos es casi una misma, excepto los mas agudos, cuyas proporciones son mas reducidas. Se construyen rectos ó con el pabellon hácia delante, ó bien con el pabellon curvo, á manera del *saxtromba*. Esta última forma se usa en Francia para las músicas militares de caballería.

El *saxofon* es un instrumento de metal, armado de diez y nueve á veintidos llaves, que se toca por medio de una caña en la embocadura.—La estension de este instrumento es de dos octavas y una sexta.—Los sonidos del *saxofon* y de los demás miembros de esta familia, presentan una gran igualdad de timbre, á causa de la forma parabólica del cono del instrumento. La digitacion de ellos es por octavas, como la de la flauta. La familia de *saxofones* abraza de estension desde el *saxofon* contrabajo en *si b*, que está una novena mas bajo que el fagot, hasta el *saxofon* en *fa*, al unisono del clarinete.

Los instrumentos de esta especie se dividen generalmente segun el tono y el diapason: en *saxofon* bajo *si bemol* ó *do*, *saxofon* baritono *mi bemol* ó *fa*, *saxofon* tenor *si bemol* ó *do*, *saxofon* alto *mi bemol* ó *fa*, *saxofon* soprano *si bemol* ó *do*, y *saxofon* sobre-agudo *mi bemol* ó *fa*.

El *saxofon* es uno de los instrumentos de mas importancia que existen hoy día. Este instrumento, cuya invencion es reciente, reúne á un timbre enteramente original, mucha homogeneidad en los sonidos, una gran facilidad de ejecucion, y es susceptible de gran agilidad.

Su estension, debida á las diversas especies de *saxofones*, recorre toda la escala de sonidos apreciables.

Estas inmensas ventajas que presenta el saxofon, le hacen figurar hoy como uno de los instrumentos mas bellos y más útiles, tanto en las orquestas como en las músicas militares.

Otro instrumento no menos importante, inventado por Sax, es el *saxtuba*. Este agente sonoro apareció por primera vez en la orquesta del teatro de la Ópera en París, en la representación de la ópera de M. Halevy: *le Juif errant* en 1850. Su sonido, cuyo timbre es el mas impetuoso y enérgico de todos los instrumentos de metal, hicieron desde luego su reputación.—El saxtuba contiene, como los demás instrumentos del sistema Sax, un mecanismo de cilindros, por medio de los cuales recorre una estension cromática. La familia de este instrumento se compone de siete miembros, á contar del agudo al grave. La forma del saxtuba difiere poco de la del *saxhorn*; pero en cuanto á su fuerza de resonancia, es incomparablemente mayor que la de este. La fuerza de estos instrumentos es tal, que una pequeña orquesta, compuesta de catorce *saxtubas*, es suficiente para cubrir el efecto de una masa compuesta de un gran número de instrumentos.

El *saxtromba* es otro de los instrumentos inventados por M. Adolfo Sax. Este instrumento apareció en 1843, y está armado de un mecanismo de cilindros como el saxtuba, y como este abraza también una familia compuesta de siete miembros.—El timbre lleno y sonoro de este instrumento, participa á la vez del de la trompeta y el trombon, sin ser tan recio ni tan penetrante como estos. Es un instrumento que por su forma se acomoda particularmente á las músicas de caballería. El contorno de sus tubos, además de favorecer á la emision del sonido, se presta á una buena colocación y á una gran facilidad de ejecución. Su digitación es de tal modo, que en sabiendo tocar uno, se saben tocar todos los que son de la misma especie ó familia.

Además de estos instrumentos inventados por Sax, de que acabamos de hacer una breve reseña, este fabricante ha inventado diferentes aparatos destinados á proteger la resonancia de los instrumentos, aumentar la intensidad de los sonidos, y darles mas fuerza y brillantez. El primer aparato de esta especie es una *caja de resonancia* inventada

por M. Sax en 1840, y destinada especialmente á los violoncellistas. Esta caja, de forma cuadrada, se coloca por bajo del instrumentista, el cual apoya el instrumento sobre ella, por medio de una barra [adaptada á la parte inferior del violoncello. De este modo se aumenta mucho la resonancia del instrumento, y los sonidos ganan mucho en fuerza y brillantez. Este mismo proceder puede aplicarse en grande escala á toda una orquesta.

El *compensador-Sax*, es otro instrumento inventado por este célebre fabricante. Consiste en un pequeño mecanismo, que se ajusta á los instrumentos de metal pertenecientes á su sistema. Este pequeño mecanismo, puesto en acción por medio de un resorte que se mueve á voluntad del artista, modifica el sonido, dándole todas las inflexiones del piano y del fuerte, y haciéndolo resbalar, digámoslo así, como en los instrumentos de arco.—Por medio de este ingenioso aparato, los instrumentos de viento son puestos al nivel de los de arco, en cuanto á la dulzura y suavidad de sus sonidos.

M. Sax ha inventado también en 1859 un reflejador acústico, que consiste en una placa de metal cóncavo, que se coloca en el pabellon de los instrumentos de viento, y la cual es movable, pudiendo dársele todas las direcciones. Debido á esto, el sonido puede ser dirigido sobre un punto determinado. Las esperiencias hechas por M. Sax con el reflejador acústico aplicado á toda una orquesta al aire libre, han dado los mejores resultados.

M. Sax inventó también en 1852 unos timbales, que son de una inmensa utilidad para las orquestas; pues por medio de unos aros sobrepuestos, y separados de modo que se pueda obrar con desembarazo sobre las pieles de cada uno de ellos, pueden producirse fácilmente todas las notas de la escala.

Scherzando.—Término italiano, que indica una ejecución ligera y alegre.

Scherzo.—Esta palabra italiana se aplica á un trozo de música de proporciones reducidas, y cuyo estilo es gracioso, en movimiento vivo y animado. Ordinariamente, el *scherzo* forma parte de los cuartetos instrumentales, reemplazando al minneto.

Schœnion.—Nombre de un trozo de la música griega, de un carácter dulce.

Schofar.—Instrumento hebreo, construido de un cuerno de buey, y cuyo sonido, muy seco y penetrante, sirve para anunciar las ceremonias del culto divino.

Schotisch.—Aire de danza muy parecido á la polka, y que se diferencia solamente en el movimiento, que es menos vivo. La medida suele ser de dos tiempos ó de cuatro.

Schyari.—Nombre de un instrumento antiguo, del género de la gaita, cuyo uso ha desaparecido.

Scolies.—Los griegos daban este nombre á las canciones ditiámbricas. Despues fué aplicado este mismo nombre á ciertas canciones que versaban sobre la moral.

Scordatura.—Palabra italiana, que significa cambio ó alteracion en el órden con que están templadas las cuerdas de un instrumento.—Este cambio ó alteracion se efectúa muchas veces, ya para producir efectos nuevos y sorprendentes, ó bien para facilitar la ejecucion de ciertos acordes en una pieza de música arreglada para un solo instrumento. Paganini parece fué el primero que se valió de este recurso en el violin. Otros muchos artistas distinguidos han hecho despues uso de la *scordatura*, encontrándose en muchas obras y conciertos de estos la *scordatura* marcada al principio de la pieza.

Sdrucciolo.—Este término italiano, que significa enarmónico, se refiere á una cierta manera de producir los sonidos con la voz, resbatándola de un modo particular sobre ciertos sonidos. Este adorno, que no es siempre de buen gusto, se emplea particularmente en el cantabile, y cuando produce mejor efecto, es usándolo de la tónica á la cuarta, ó bien de esta á la tónica.

Secanilla (FRANCISCO).—Compositor y escritor de música español, nacido el 4 de Junio de 1775 en el pequeño pueblo de Coroliera, diócesis de Zaragoza.—Recibió su educacion musical como infante ó niño de coro en la iglesia de Nuestra Señora del Pilar, y tuvo por maestro de canto á D. José Gil de Palomas, y por maestro de composicion á D. Javier García.—En 1797 obtuvo por oposicion la plaza de maestro de capilla en Alfaro, destino que permutó en 1800 con el de igual clase en Calahorra.—En 1825 le fué dada una canongía en este último puesto, la que conservó hasta su muerte, acaecida el 26 de Diciembre de 1852.—Músico instruido y de talento,

escribió un gran número de misas, himnos, moteles y villancicos, de cuyas obras solo una misa ha sido publicada en la *Lira Sacro-hispana*. Este maestro dejó en manuscrito algunos tratados sobre la música, cuyos títulos son los siguientes: 1.º, *Teoría general de la formacion de la armonia, y en particular de la preparacion y resolucion de las disonancias*; 2.º, *De los efectos de la música*; 3.º, *Cuadro de los diferentes acordes*; 4.º, *Método teórico y práctico para componer música en el estilo moderno*; 5.º, *Carácter de la música de iglesia*; 6.º, *Tratado de las propiedades de los modos, de las voces y de los instrumentos*; 7.º, *Tratado de la decadencia de la música*; 8.º, *Opinion sobre el sistema de Guido d'Arezzo*; 9.º, *Observaciones contra la Geneuphonia de Virués*; 10, *Notas curiosas, como adiciones á la escuela de música del P. Nassarre*.

Seco.—Esta palabra se encuentra á veces escrita en la música para instrumentos de arco, indicando que los sonidos se han de producir separados y con cierta sequedad. Tambien se aplica esta palabra á los sonidos cuando no son suaves, ó como se dice vulgarmente, *cquando no se pegan al oido*.

Secondo.—Palabra que se aplica á los instrumentos que forman partes secundarias en una particion, como *violin secondo*, *oboe secondo*, etc.

Secreto.—Nombre de una caja que contiene el órgano, destinada á la recepcion del aire.—La tapa superior de esta caja comunica con las embocaduras de los tubos, por las cuales el aire es impelido.

Segno.—Esta palabra italiana se encuentra escrita en el curso de una pieza de música y acompañada de un signo particular en forma de S. Indica que llegado al lugar donde se encuentre, se ha de volver al sitio donde se halle colocado el signo que la acompaña.

Segue.—Este término italiano, que significa *sigue*, indica que la ejecucion de la música ha de seguir siendo la misma y sin interrupcion alguna.—Ordinariamente esta palabra se encuentra escrita en los pasajes de arpeggios ó grupos de muchas notas consecutivas.

Seguidillas.—Aire de danza y de canto característico de España. Este aire es del género del fandango y del bolero, aunque con menos desarrollos. La medida es á tres tiempos, y el movimiento vivo y animado. Cada

copla principia y concluye con un *estribillo*.

Segunda.—Intervalo disonante, compuesto de un tono diatónico.—Este intervalo, cuya inversion produce la séptima, es de una gran importancia en la armonía, y su empleo constituye una de las principales bases de la ciencia armónica.—El uso de este intervalo fué introducido en la armonía, según la opinión de algunos, por Monteverde, inventor de la disonancia.

Seisillos.—Dáse este nombre á un grupo de seis notas, de valores iguales, y cuyo valor total equivale á un tiempo de la medida en que se encuentra.

Sementerion.—Instrumento de percusion de los antiguos griegos, el cual consistía en una plancha, sobre la cual golpeaban con un martillo.

Semi.—Expresion latina, que significa *medio*, y forma parte de ciertas palabras, como *seminima*, *semifusa*, etc.

Semlaspiracion.—Llamóse así á la pausa ó silencio que hoy representa el valor de una corchea.

Semibreve.—Nombre de uno de los signos de la notacion musical, cuyo valor es de un compás de cuatro tiempos.

Semicorchea.—Signo de notacion musical, cuyo valor es de $\frac{1}{16}$ del compás de cuatro tiempos.

Semidiapente.—Denominacion que dieron los antiguos al intervalo que llamaban de quinta falsa ó sea la quinta disminuida.

Semiditono.—Nombre antiguo de la tercera menor.

Seminima.—Nombre del signo de notacion cuyo valor representa la cuarta parte del compás de cuatro tiempos.

Semifusa.—Nombre del signo de notacion musical que tiene menos valor: equivale á $\frac{1}{64}$ del compás de cuatro tiempos.

Semitono.—Intervalo el mas pequeño de nuestro sistema musical. El semitono pertenece esclusivamente al género cromático de la música. Su colocacion en la escala, ya sea entre el tercero y cuarto grado, entre el séptimo y el octavo, entre el segundo y el tercero y entre el quinto y el sexto, determina el modo á que pertenece dicha escala.—Existe una pequeña diferencia entre dos sonidos producidos á distancia de semitono; pero esta diferencia es casi inapreciable para el oído, y está escluida de la práctica.—En el

piano esta diferencia se hace desaparecer del todo, por medio de una operacion llamada *temperamento*.

Semplice.—Término italiano que significa *simple*, y se usa para indicar que la ejecucion ha de ser sencilla y despojada de toda clase de adornos.

Sempre.—Esta palabra italiana indica la continuacion ó persistencia de la modificacion producida en los sonidos por medio de las palabras *piano* ó *dulce*; y así se encuentra escrito, *sempre piano*, *dolce sempre*, etc.

Sensible.—Nombre del séptimo grado de la escala musical. Le han dado este nombre, á causa de la proximidad en que se halla de la octava, lo que hace que ella haga sentir al oído el contacto ó próxima aparicion de este sonido.

Sensible.—Dá á entender que la ejecucion de la música ha de ser tierna y sentimental.

Sensibilidad.—Facultad del alma por medio de la cual la imaginacion del compositor adquiere las ideas é imágenes necesarias para formar un cuadro lleno de belleza y seductor para el ánimo y el oído. La sensibilidad del ejecutante se conoce en la manera de expresar y en la interpretacion justa y exacta de los detalles de la composicion.

Sentimento.—Esta palabra italiana indica que se le ha de dar á la música una expresion en extremo dulce y apasionada.

Senza.—Este término italiano indica la repeticion de la primera parte de una pieza, absteniéndose de repetir las demás. Se encuentra escrito: *da capo, ma senza replica*; lo cual indica que al llegar al *da capo*, se ha de volver al principio sin repetir las demás partes señaladas con repeticion.

Septetto ó septímino.—Composicion á siete partes obligadas. Hay el *septetto* vocal, que ordinariamente es acompañado por el piano ó por la orquesta, y el *septetto* instrumental, que es ejecutado por solo siete instrumentos. Este género de composicion requiere un estudio especial, y un conocimiento perfecto de cada uno de los diversos instrumentos que en él se emplean. Existen septetos de gran mérito y belleza de Beethoven, de Bertini y otros maestros.

Serenata.—Concierto ejecutado por la noche al aire libre. Este género de música, muy en uso en otro tiempo en las intrigas de amor y en las aventuras nocturnas, no deja

de tener gran encanto y poesia, debido principalmente al silencio y tranquilidad de la noche, y á su principal objeto, que ordinariamente es festejar á personas que nos merecen cariño, admiracion, amor, respeto ó veneracion.

Una composicion destinada á este objeto debe abundar en melodias de un carácter tierno y apasionado, así como en combinaciones armónicas ligeras y poco complicadas, que se avengan á la sencillez de la composicion y al carácter poético que debe dominar en toda ella. Los tonos de bemoles son los más adecuados á estas composiciones, por su expresion suave y melancólica.

Serpentón.—Instrumento de viento que se toca por medio de una embocadura llamada *tudel*, cuya forma es parecida á la del fagot. Este instrumento fué inventado en 1500 por un canónigo de Auxerre llamado Guillaume. Antiguamente se usaba como bajo en las músicas militares y en las orquestas; pero hoy ha caído en desuso.

Sesta.—Intervalo consonante, compuesto de cuatro tonos y un semitono. En la armonía se distinguen tres especies de sextas, que son la mayor, la menor y la aumentada. La sexta es uno de los intervalos que caracterizan el modo.

Sexteto.—Composicion musical á seis partes obligadas. Como el septimino, puede ser vocal ó instrumental solamente.

Sétima.—Intervalo disonante, compuesto de siete grados diatónicos. En la armonía se distinguen tres clases de sétima, la mayor, la menor y la disminuida.

Sexquialtera.—Nombre que daban los antiguos á la proporcion de dos sonidos que estaban en razon de 5 á 2.—Era la quinta justa.

Sexquicuartá.—Proporcion numérica de los sonidos en razon de 5 á 4: equivalía á la tertia menor.

Sexquínona.—Antigua proporcion de dos sonidos en razon de 10 á 9.—Equivalía á lo que ellos llamaban un tono agudo.

Sexquioctavo (tono).—Tono sequioctavo llamaron los antiguos á dos sonidos que distaban dos semitonos el uno del otro, y que por consiguiente abrazaban las nueve comas en que consideraron dividido el tono. También llamaban proporcion sexquioctava á dos sonidos en razon de 9 á 8.

Sexquiquinta.—Antigua proporcion de dos sonidos en razon de 6 á 5, y equivalentes á la tercera mayor.

Sexquitercia.—Proporcion de dos sonidos en razon de 4 á 3, formando la cuarta justa.

Sforzando.—Este término italiano indica que los sonidos se han de producir forzando de cierto modo su emision, y aumentando por grados su fuerza.

Sforzato.—Palabra italiana que significa producir los sonidos con cierta intensidad que se asemeje á un esfuerzo hecho con la voz. Ordinariamente se encuentra escrito en abreviado en esta forma: *sfz*.

Sforzo.—Indica que la voz ha de producir los sonidos con fuerza y energia.

Si.—Nombre del sétimo grado de la escala musical.

Siciliana.—Danza del género de la polka y de la mazurka, y cuyo movimiento es vivo, en medida de 6-8.

Signos.—Esta palabra se aplica en general á todos los caracteres necesarios para la escritura musical, como son las notas, puntos, repeticiones, pausas, claves, etc., etc.

Silencio.—Nombre equivalente á *pausa*. V. *Pausa*.

Simetría.—La simetría en la música consiste en la disposicion ordenada y uniforme de las frases y periodos. La simetría es mas indispensable en composiciones cortas, como bailes, canciones etc., que en obras de mayor entidad, en donde su uso continuado de periodos siempre iguales, llegaria á cansar monotonía.

Simile.—Palabra italiana, que colocada despues de un grupo de notas, indica que los grupos que siguen se han de ejecutar del mismo modo que el primero.

Simple.—Se dice intervalo simple el que no está compuesto de otros: segun esto, en la música no hay mas que un intervalo simple, que es el *semitono*.

Sinecopia.—Disposicion particular de las notas de un compás, por medio del cual cada nota participa ó forma parte de la mitad de un tiempo.

Sinfonía.—Composicion instrumental dividida en varios trozos, segun su mas ó menos estension. Ordinariamente se compone de un trozo que le sirve de introduccion, y que contiene un corto número de frases de carácter sencillo y grave, que contrastan con

la vivacidad, el brillo y la rapidez del *allegro*, que le sucede inmediatamente. Despues de este *allegro* viene un *adagio*, un *cantabile* ó un *andante* variado, seguido de un *minueto*; despues un *rondó* vivo y brillante, y por conclusion, un final lleno de fuego y de vivacidad. La sinfonia es una de las obras musicales de mas importancia, pues requiere á la vez talento, inspiracion y un gran conocimiento de la orquesta y de todos sus efectos.

La sinfonia data solo del siglo XVIII, en que los instrumentistas Corelli y Vivaldi comenzaron ya en Italia á crear este género de música en sus composiciones, llamadas *concerti grossi*. A pesar del talento y de la habilidad de estos compositores, la sinfonia carecia todavia en aquella época de los elementos necesarios para poderse elevar al rango que estaba llamada á ocupar. Despojada de sus verdaderas formas y de la originalidad que la caracteriza hoy, presentaba todas las imperfecciones de una obra en su infancia; necesitaba, pues, un impulso vigoroso que la hiciese entrar en el camino de la verdadera belleza instrumental, adornándola con los atavíos, las galas y las riquezas de las sábias é ingeniosas combinaciones instrumentales. Al génio de Haydn estaba reservado operar esta maravillosa trasformacion: la inspiracion de este gran hombre hizo aparecer la sinfonia tal cual ella debe ser y en todo su mayor brillo y hermosura. A su génio fecundo se debe el tipo verdadero de este género de composicion, y el modelo sobre el cual se han calcado despues las demás obras de su especie. Beethoven y Mozart contribuyeron igualmente al completo desarrollo de la sinfonia, y sus creaciones sublimes en este género servirán eternamente de modelos.

Sinfonia característica.—Esta sinfonia es una composicion cuyo objeto es la imitacion de algun fenómeno natural, como la tempestad, la lluvia, etc., ó bien la de algun asunto moral ó de sentimientos levantados y grandiosos, como sucede en el *Distratto* de Haydn ó en la sinfonia pastoral y heróica de Beethoven.

Sinfonia concertante.—Composicion especie de sinfonia, en la que varios instrumentos de la orquesta ejecutan partes obligadas á solo, mientras los otros figuran únicamente en el acompañamiento y en los *tutti*.

Sinfonista.—Compositor que cultiva la sinfonia, ejercitándose en este género de composicion. Tambien se suele aplicar este nombre al músico que coopera á la ejecucion de una sinfonia, tocando algun instrumento en la orquesta.

Sino.—Palabra italiana, que significa *hasta*; se encuentra escrito *Da capo sino al fine*, para indicar que se ha de volver al principio de la pieza, siguiendo despues hasta el lugar donde se encuentra la palabra *fine*.

Sistema.—Reunion de leyes y principios basados en la verdad de los hechos, sancionada por la razon y el cálculo, y encaminados á la formacion de un arte ó de una ciencia.—En la música ha habido multitud de sistemas, siendo los que mas han dominado los de Rameau, Catel, Fetis, y modernamente el sistema ó escuela Eslava, superior á todos los que le han precedido.

Sistra.—Instrumento de percusion en uso entre los abisinios.

Slargando.—Término italiano, que indica cierta modificacion en el movimiento de la música, reteniendo la celeridad ó velocidad de los sonidos.

Smorzando.—Esta palabra italiana dá á entender que se ha de disminuir poco á poco la fuerza del sonido, retardando poco á poco el tiempo.

Soave.—Esta palabra indica que la ejecucion de la música ha de ser muy dulce y delicada.

Sobreabundantes.—Nombre dado por algunos autores antiguos á las notas que forman los pasajes de adorno; como son *mordentes*, *ritornelos*, etc.

Sobre-agudo.—Sonido *sobre-agudo* es aquel que pertenece á la octava mas alta de la escala general de los sonidos. Tambien se llaman *sobre-agudos* los sonidos mas altos de un instrumento, con relacion á los sonidos graves y á los intermediarios del mismo instrumento.

Soffocando.—Término italiano, que significa ahogar el sonido, ó sea producirlo con muy poca fuerza ó intensidad.

Sol.—Nombre del quinto grado de la escala musical.

Solfa.—Nombre vulgar del estudio del solfeo; y así se dice está estudiando la solfa, para dar á entender uno que está aprendiendo la música.

Solfear.—Acción de ejercitarse en el estudio de la entonación de los sonidos por medio de la voz.

Solfeo.—Estudio preliminar de la música, por medio del cual el discípulo aprende los primeros rudimentos del arte, como son el valor de las figuras, sus nombres, la medida, etc.—Este estudio es muy esencial, y va encaminado principalmente á acostumbrar al discípulo á retener con facilidad la entonación fija de los sonidos, para ponerlo en estado de ejercitarse mas tarde en el canto ó en el estudio de los instrumentos. El solfeo es la base principal del saber de un músico, y uno de aquellos estudios que requieren mayor esmero y constancia, para poder llegar á ser un consumado solista.

Solista.—Músico que posee á la perfección el arte del solfeo, teniendo una gran facilidad en entonar los sonidos, y leyendo á primera vista toda clase de lección de solfeo. También se dice del que está aprendiendo.

Solo.—Cuando esta palabra se encuentra escrita en una parte de violín, flauta ó cualquier otro instrumento de la orquesta, indica que dicha parte ha de ejecutar sola la melodía ó el diseño principal de la composición en aquel pasaje, sirviéndole las demás partes no mas que de acompañamiento. Es lo que se llama tocar un *obligado*: su ejecución, por lo tanto, es delicada y comprometida, y requiere un artista hábil é inteligente. En las orquestas, el desempeño de los solos está encomendado á los artistas de mayor mérito, distinguiéndolos con el nombre de *violin solo*, *violoncello solo*, etc.

Sonata.—Pieza de música instrumental, compuesta ordinariamente de tres trozos: el primero es un allegro que va seguido de un adagio ó andante, concluyendo con un rondó ó presto. Este género de composición estuvo muy en boga durante el siglo XVIII, y los grandes maestros, como Beethoven, Mozart, Tartini y Vioti, escribieron sonatas de gran mérito. La sonata participa de la pieza llamada concierto y de la fantasía, y aunque reducida á ciertos límites, y sin traspasar las reglas mas severas, es, sin embargo, una composición en la que la variedad del acompañamiento, y la novedad de la melodía, permite al compositor introducir ciertos adornos dimanados de la justa observancia de las reglas, escluyendo, no obstante, aquellos

adornos supérfluos y aquellos rasgos brillantes, propio de composiciones mas libres. Hoy día, la sonata puede decirse que no existe, pues su uso ha decaído enteramente, dando paso á la sinfonia y á la ópera. Las mejores sonatas son las de Beethoven, Mozart, Haydn, Clementi y Bach, para piano, y las de Krumpholtz, Tartini, Corelli, Pleyel y Kreutzer, para arpa y violín.

Sonido.—Resultado del choque ó rozamiento de dos cuerpos puestos en contacto.—El sonido musical se produce por las vibraciones que resultan de este choque cuando el cuerpo es sonoro. El aire es el agente principal del sonido, puesto que sin su presencia este no puede tener lugar. Las modificaciones del sonido, segun el cuerpo que lo produce, el número de vibraciones, la forma y la materia del cuerpo, varían al infinito. Estas diferencias se aprecian de diversas maneras, segun dimanan del número de vibraciones, de la forma ó estructura del cuerpo, ó bien de la materia de que este está construido.—En el primer caso, esta diferencia constituye el intervalo propiamente dicho, ó sea la diferencia que hay del grave al agudo; la materia y la conformación del cuerpo hacen apreciar la diversidad en el timbre, clase y especie del sonido.

En la naturaleza existen sonidos, que aunque no pueden acomodarse á las distancias ó intervalos musicales, ni apreciarse tampoco como verdaderos sonidos de la música, se observa, no obstante, en ellos ciertas diferencias relativas al cuerpo que los produce, y á su mas ó menos fuerza.—El canto de las aves ofrece esta particularidad, que ha hecho á algunos autores antiguos presentar en sus obras el canto de los pájaros como sonidos apreciables, susceptibles de notación musical. Nissarre, en su obra titulada *Escuela de la música*, presenta varios ejemplos de cantos de aves puestos en música, como el *cuco*, que hace una tercera menor, la *gallina* una sexta mayor, y así de otros.

El sonido, no obstante existir en la naturaleza, si se exceptúa el canto de ciertas aves, no viene á ser mas que el ruido propiamente dicho, diferenciándose esencialmente del sonido real y verdadero, que es el de la música, ó sea el producido por las vibraciones uniformes de un cuerpo sonoro.

Sonido artificial.—Los antiguos dieron

este nombre á los sonidos producidos por un instrumento cualquiera, y *sonido natural*, al producido por la voz humana.

Sonido potencial.—Nombre que dieron los antiguos al sonido producido por un cuerpo vibrante, como una cuerda, el metal, etc.

Sonido simple.—Los antiguos consideraron como sonido simple, á aquel que se hacia oír solo, como una melodía cantada por una sola voz sin acompañamiento; y dieron el nombre de sonido compuesto, al que resultaba cuando cantaban dos ó mas voces ó instrumentos reunidos.

Sonido perfecto.—Sonido perfecto llamaron los antiguos al que se le puede hallar su unísono ó correspondiente, como sucede á todos los sonidos musicales. Dieron el nombre de *imperfectos* á aquellos que no tienen un unísono por la desigualdad de sus vibraciones, y que forman lo que llamamos ruido.

Sonido agudo.—Sonido cuya propiedad es producir en un tiempo dado mayor número de vibraciones que otro sonido que se oiga al mismo tiempo, ó que se haya oído antes.

Sonido grave.—El que produce en un tiempo dado menor número de vibraciones, con relacion á otro que produce más.

Sonómetro.—Aparato acústico, destinado á medir y á poder apreciar la intensidad de los sonidos.

Sonoro.—Cuerpo sonoro es todo aquel cuyas vibraciones son uniformes y simultáneas.

Sopra.—Esta palabra italiana significa *sobre* ó *encima*, y se encuentra alguna vez en la música para instrumentos de cuerda, acompañada de un número que marca la cuerda, para indicar que *sobre* dicha cuerda solamente se ha de ejecutar tal ó cual pasaje.

Soprano.—Nombre italiano de la voz de tiple. Esta voz es propia de las mujeres y de los niños; su estension es de dos octavas próximamente.

Sordina.—Pequeño cuerpo de madera dura ó de marfil, que se ajusta por la parte superior del puente á los instrumentos de arco para dar á los sonidos un timbre lejano y dulce, que los hace aparecer velados para el oído y llenos de una gran dulzura.—La sordina dá á los instrumentos, como el violín, la

viola, etc., un carácter de tristeza y melancolía muy pronunciado. También se aplica la sordina bajo otra forma distinta, al oboe y al clarinete. En el piano, este efecto se produce por medio del apagador.

Sordina.—Esta palabra indica que se ha de hacer uso de la sordina en los pasajes en que se halle escrita. El uso de la sordina en la orquesta es de muy buen efecto, y se presta á una expresión triste y sombría.—Para su empleo se requiere naturalmente introducir antes algunos compases de espera para dar tiempo á colocarla en el instrumento.

Soriano Fuertes (MARIANO).—Compositor é historiador de música, nacido en Murcia el año 1817.—Recibió de su padre, D. Indalecio Soriano Fuertes, director de la Real cámara, su primera instrucción musical, y dedicado en un principio á la carrera de las armas, entró de cadete en el regimiento de caballería de la Reina gobernadora.—No siendo esta su verdadera vocación, abandonó bien pronto la milicia por el cultivo de la música, á cuyo arte profesaba gran afición.—En 1841 emprendió la publicación de un periódico de música, titulado *Iberia artística y musical*, que no gozó de larga vida por las circunstancias poco favorables que existían, y aun existen en nuestro suelo, para prosperar publicaciones de esta clase.—Preocupado con la idea de contribuir en cuanto fuera posible al adelanto del arte lírico-dramático en España, comenzó por escribir algunas pequeñas zarzuelas, que se ejecutaron con buen éxito en los teatros de Madrid y de provincias, como fueron *Geroma la Castañera*, *El ventorrillo de Alfarache* y *La feria de Santi-Ponce*.—En 1843 fué nombrado profesor en el Instituto español, habiendo publicado en aquel mismo año un método de solfeo para uso de sus discípulos. En 1844 fué nombrado director del Liceo de Córdoba, y escribió en aquella capital un *Stabat Mater*, una *misa de Requiem* y una zarzuela titulada *A Belén van los zagales*. De Córdoba pasó á Sevilla y después á Cádiz, en donde escribió la famosa zarzuela *El tío Cunyilas*, que tan gran éxito obtuvo en la mayor parte de los teatros de la Península.

De vuelta á Sevilla, fué nombrado director de orquesta del teatro de San Fernando, para cuyo teatro escribió la zarzuela titulada *La Fábrica de tabacos de Sevilla*.—Por aquella época escribió también la zarzuela *Lola la*

Gaditana, que fué representada con buen éxito en los teatros de Cádiz.—En 1852, Soriano Fuertes fué nombrado director del gran teatro del Liceo de Barcelona, habiendo fijado desde aquella época su residencia en la capital del Principado, en donde ha publicado varias obras relativas á la música, entre ellas la titulada *Música árabe-española, ó conexión de la música con la astronomía, medicina y arquitectura*; Barcelona, 1853, en 8.º de 133 páginas, y la que lleva por título *Historia de la música española desde la venida de los fenicios hasta el año de 1850*, obra importante y de gran utilidad, por haber sido la primera historia de la música española que se ha publicado en nuestro país.—Esta obra, en cuatro volúmenes, y cuya primera edición se hizo en Barcelona el año 1855, contiene multitud de datos y noticias del mayor interés para el arte músico-español, y es un trabajo que honra sobre manera al Sr. Soriano Fuertes.—Este laborioso é inteligente artista ha prestado un verdadero servicio á su patria con la publicación de dicha obra, y por ello ha merecido bien del arte y de los amantes de nuestras glorias artísticas.

Sordo.—Esta palabra se aplica á un instrumento cuando su sonido es oscuro y poco brillante: en cuyo caso se dice que el sonido es sordo.

Sopirando.—Término italiano que indica una cierta manera de producir los sonidos con la voz, imitando como un gemido ó suspiro.

Sostenendo.—Palabra italiana que indica modificar ó retener la intensidad de los sonidos, al mismo tiempo que la celeridad del movimiento.

Sostenido.—Signo accidental de la música, cuyo destino es aumentar un tono cromático, ó sea un semitono, á la nota al lado de la cual se encuentre.—El sostenido se representa por dos líneas verticales, atravesadas por dos mas pequeñas horizontales.—Su uso está reducido á colocarlo en la armadura de la clave para determinar el tono, y á introducirlo accidentalmente en el curso de una pieza. En el primer caso, el sostenido afecta á aquellas notas cuyos lugares ocupa en la armadura de la clave. En el segundo se considera como un accidente extraño á la tonalidad, y no afecta sino á la nota junto á la cual se encuentre, y á sus iguales que estén

dentro del mismo compás. Su colocación en la clave es por orden de quintas en esta forma: *fa, do, sol, re, la, mi, si*.

Sostenuto.—Esta palabra italiana se encuentra ordinariamente acompañada de la palabra *largo* ó *andante*, é indica cierta modificación en el movimiento que marcan estas palabras.

Soto (FRANCISCO).—Músico español, nacido el año 1554 en Langa, diócesis de Osma.—Siendo aun jóven se trasladó á Roma, y fué admitido como capellan-cantor en la capilla pontificia el 8 de Junio de 1562.—Amigo de San Felipe Neri, entró el 17 de Diciembre de 1575 en la congregación del Oratorio, fundada por este santo, y le fué confiada la dirección de la música.—Su gran devoción y celo evangélico, le hizo fundar en Roma un convento de carmelitas, el primero de esta orden que se estableció en la Ciudad eterna. Este piadoso músico murió el 25 de Setiembre de 1619, á la edad de 65 años.—Durante su vida escribió los tres libros de *Laudi spirituali*, compuestos para el uso de la iglesia del Oratorio, y que hizo imprimir con el título de *Libro delle laudi spirituali, dove in uno sono compresi i tre libri già stampati é ristretta la musica a più brevità e facilità e con l'aggiunta di molte laudi nuove*: Roma, Gardano, 1589.—En 1591 publicó otro libro con el título de *Il quarto libro delle laudi spirituali a tre e quattro voci*: Roma, Gardano, 1591. Estos libros eran colecciones de los cánticos compuestos por Palestrina y otros maestros por encargo especial de San Felipe Neri, y de los cuales una gran parte eran de Soto.

Sotos (ANDRÉS DE).—Profesor de música que vivía en Madrid por los años de 1760.—Publicó una obra titulada: *Arte para aprender con facilidad y sin maestro á temprar y tañer rasgado la guitarra de cinco órdenes ó cuerdas, y tambien la de cuatro ó seis órdenes, llamada guitarra española, y tambien el tiple, etc.* Madrid, 1764, en 12.º

Sotto voce.—Esta esproson italiana, escrita en cualquier pasaje de una pieza de música, indica que la voz ha de producirse con la mitad de su fuerza.

Spirito.—Palabra italiana que indica una ejecución viva y llena de fuego.

Spiritoso.—V. *Spirito*.

Stabat Mater.—Composición musical del

género religioso, hecha sobre las palabras de un himno de la pasión de Cristo.—El estilo severo, propio de la Iglesia, es el que se aviene á esta clase de composición, que se presta á espresar por medio de la música los sufrimientos acerbos de un alma traspasada de dolor.

Staccando.—Término italiano, que significa producir los sonidos con sequedad. Ordinariamente esta palabra se aplica á los instrumentos de arco.

Staccato.—Palabra italiana que se encuentra muy á menudo en la música de instrumentos de arco. La manera de producir el *staccato* en los instrumentos, como el violín, etc., constituye uno de los estudios principales del mecanismo del instrumento, y una de las cualidades esenciales que debe poseer todo buen violinista.—La ejecución del *staccato* requiere un estudio especial del manejo del arco para vencer la gran dificultad que ofrece el producir en el *staccato* una serie de sonidos con cierta rapidez, y dentro de una misma arcada.

Stesso.—Esta palabra italiana significa *mismo*. Generalmente se encuentra acompañada de la palabra *tempo*, como *stesso tempo*, para indicar que se ha de seguir el mismo movimiento de la música, aun cuando la forma y el valor de las notas varie.

Stingiendo.—Significa que se han de ir estinguiendo los sonidos ó apagándose, como en el *morendo*.

Stirando.—Palabra italiana que indica estirar ó prolongar de cierto modo la sonoridad y timbre de los sonidos.

Stradivari ó Stradivarius (ANTONIO).—Célebre fabricante de instrumentos de cuerda y arco, nacido en Cremona el año 1644.—Discipulo de Nicolás Amati, comenzó en un principio por hacer violines, que eran una exacta reproducción de los de su maestro, y á los que ponía el nombre de Amati.—Hasta el año 1670 no comenzó Stradivarius á poner su nombre en los instrumentos que salían de sus manos, y que llamaron desde luego la atención por la perfección de los detalles, la belleza y transparencia del barniz, y la forma esbelta y elegante.—Varias épocas determinan la confección de los instrumentos de este renombrado fabricante.—Sus primeros violines, siendo una pura imitación de Amati, son conocidos por los fabricantes moder-

nos, bajo el nombre de *Stradivarius amati-sado*.—Los que llevan su nombre, se distinguen al punto por la pastosidad y pureza del sonido, el volumen de este, y el timbre y resonancia clara y argentina de las cuerdas.—En la época en que Stradivarius trabajaba se usaban diferentes especies de violas, y él mismo fabricó también algunas de diversas formas y dimensiones, montadas de seis y siete cuerdas.—Pero su atención se fijó principalmente en las tres formas conocidas hoy con los nombres de violín, viola y violoncello, cuyos tamaños fueron marcados por este célebre artista.—Una gran perseverancia en el trabajo, un conocimiento profundo de las leyes de la acústica, y una minuciosidad estremada en la confección de sus instrumentos, hicieron que estos llegasen á adquirir tal grado de perfección, que no pudieron ser imitados ni por los contemporáneos de Stradivarius, ni tampoco por los modernos fabricantes.

En su primera época, los instrumentos de Stradivarius presentan cualidades que después fueron llevadas á su mayor perfeccionamiento por la preparación y empleo especial de las maderas, los gruesos bien calculados de estas, y los cortes y uniones perfectas de las piezas del instrumento.—El barniz, la forma graciosa y simétrica, y lo acabado y perfecto del trabajo, tanto en la parte exterior como en el interior de sus instrumentos, hicieron que este artista fuese considerado como el mejor y más ingenioso fabricante de cuantos ha producido Cremona, tierra clásica de los buenos instrumentos de cuerda.—Durante su vida, empleada sin cesar en un trabajo asiduo y constante, Stradivarius fué cada vez mejorando mas las cualidades de sus instrumentos, hasta haber conseguido lo que tal vez no se haya visto jamás en ninguna otra industria, el no poder ser igualado ni aun por los adelantos de la manufactura moderna.—Existen pocos altos ó violas de este famoso fabricante, y todas son de gran tamaño, distinguiéndose por lo claro, penetrante y simpático del sonido.—Los violoncellos son en mayor número, y los hay de dos dimensiones ó tamaños: los mas abultados son de una gran belleza por la majestuosidad y dulzura del sonido, si bien exigen una pulsación fuerte y una mano grande; los de forma mas reducida presentan la mis-

ma belleza de sonido, y se prestan á vencer con mas facilidad las dificultades del mecanismo.—Este artifice célebre murió en Cremona el 18 de Diciembre de 1757, á la edad de 95 años.

Strepitoso.—Término italiano que se encuentra algunas veces escrito en ciertos pasajes de la orquesta, para indicar que la ejecucion ha de ser fuerte y ruidosa.

Stretta.—Nombre italiano que se aplica á la fuga, cuando el motivo se presenta de diversos modos, dividiéndolo en varios trozos, y sucediéndose las imitaciones con mas proximidad que en el desarrollo de la fuga, ó al principio de esta.

Stretta.—En una composicion musical, cuando los primeros desarrollos del motivo principal se reunen, digámoslo así, formando un conjunto estrecho, en el que todos los instrumentos á la vez se unen en la ejecucion con un movimiento vivo y agitado, forman lo que se llama la *stretta* de la pieza. Este rasgo enérgico de una composicion constituye una de sus principales bellezas.

Stretto.—Este término italiano, colocado en algun pasaje de una pieza de música, indica cierta viveza y animacion en el movimiento.

Subdominante.—Nombre dado por algunos maestros al cuarto grado de la escala musical, por su posicion de un tono mas bajo que la dominante.

Subir.—Esta palabra significa el ascenso de los sonidos, partiendo del grave al agudo.

Subsultorios.—En la acústica, se dá el nombre de sonidos *subsultorios* á la resonancia que queda despues de haber vibrado un cuerpo de grandes dimensiones, como una cuerda ó una gran campana.

Suecia (LA MÚSICA EN).—El arte de la música ocupa un lugar distinguido en este país, y su enseñanza forma parte de la educacion del pueblo. Los suecos tienen un gusto privilegiado por este arte, pero un obstáculo su afecion, hasta ahora no han manifestado grandes disposiciones por lo que hace á la composicion musical.—En el teatro de Stockholm solo se representan óperas francesas é italianas.—Esta capital posee, sin embargo, una academia de música, fundada en 1772 por Gustavo III. La Suecia ha producido dos cantantes de gran mérito: la Jenni Lind, una de las primeras que se han conocido, y la

Nissen-Saloman, que se ha hecho admirar en los teatros de Italia, Francia y Alemania. Los montañeses y los pastores suecos se sirven de una especie de trompeta construida de la corteza de un arbusto, que llaman *mir*, y la cual tiene un sonido penetrante que se oye á grandes distancias.—El sonido de esta trompeta no es del todo desagradable, y en ella modulan ciertos aires.

Superbiparcientetercia.—Nombre de la proporcion musical de 5 á 3, que los antiguos aplicaron á la sesta mayor.

Superdecimanonaparciente.—Resultado que estralian los antiguos de la combinacion de diferentes proporciones numéricas, de la cual obtenian una proporcion en razon de 64 á 45, á la cual daban dicho nombre.

Superparticular.—Género de los antiguos, con el cual designaban las veces que un número ó un sonido representativo contenia á otro de su misma especie. Llamaban género *superpaciens*, cuando un número mayor contenia á otro menor cierto número de veces, y además un residuo del mismo. *Superparticular* era, cuando el menor se contenia en el mayor sin ningún residuo.

Suposicion propia.—En la antigua música daban este nombre al acorde de novena menor, cuando se usaba en el modo menor; y llamaban suposicion impropia, cuando dicho acorde se usaba en el modo mayor, ó bien siendo la novena mayor, y usándose en el modo menor.

Supérflua.—Antiguamente se daba este nombre á ciertos intervalos alterados, como la cuarta, la sexta y otros.

Supertónica.—Nombre dado por algunos maestros al segundo grado de la escala musical, por su posicion un tono mas alto que la tónica.

Suplichevole.—Palabra italiana que se encuentra en algunos pasajes, en los que la voz ha de cantar con el carácter de súplica.

Sustitucion.—En la armonia se entiende por *sustitucion*, la trasformacion que se hace del acorde de la dominante en acorde de novena, por medio del sexto grado de la escala que sustituye á la octava de la dominante.—De aquí resulta un acorde, cuyas resoluciones son diferentes, segun sea la forma ó la inversion en que se coloque.

En este acorde, sea cual se fuere la disposicion en que se halle la dominante, debe

siempre encontrarse á distancia de novena de la nota sustituida. Cuando la dominante no forma parte del acorde, resulta simplemente un acorde de sétima sobre la nota sensible.

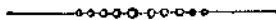
La sétima de este acorde es la nota sustituida, y puede ser natural ó bien afectada por un bemol, cuando el modo es menor. Cuando la nota sustituida no se halle alterada por ningún accidente, deberá encontrarse siempre á distancia de sétima de la sensible, pudiendo formar intervalo de segunda con esta misma, si el modo es menor ó si se halla afectada por un bemol.

Suspiro.—Dáse este nombre á la pausa ó silencio que representa el valor de una corchea.

Synaphe.—En el antiguo sistema de música de los griegos, se daba este nombre á la conjunción de dos tetracordos, por medio de la cual la cuarta cuerda de un tetracordo pasaba á ser la primera del tetracordo siguiente.

Synnemenor.—Nombre del tercer tetracordo de los griegos, cuando era ó estaba conjunto con el segundo.

Syringes.—Nombre antiguo de la flauta de Pan.



T.

TAF

T.—Esta letra, escrita en las partes obligadas de una pieza de concierto, significa *tutti*. Cuando se encuentra acompañada de una *s*, como *ts*, significa *tasto solo*.

Tabla de armonía.—Dáse este nombre á la tapa superior de los instrumentos de cuerda, como el piano, la guitarra, el violin, el arpa, etc., sobre la cual se hallan colocadas las cuerdas. Esta tapa cierra la caja del instrumento, destinada á recibir el aire agitado por las vibraciones de las cuerdas, y á aumentar el volumen del sonido. En todos los instrumentos, esta tapa está hecha de una tabla de pinabete muy delgada.

Tablatura.—La tablatura en los métodos de ciertos instrumentos de viento, como la flauta, el clarinete, etc., se encuentra al principio, viniendo á ser un cuadro que representa el instrumento con todos sus agujeros. De cada agujero parte una línea, que contiene signos particulares, segun los cuales el principiante aprende cuándo ha de tapar ó destapar los agujeros para producir las notas de la escala del instrumento.

Antiguamente la *tablatura* era el sistema de notacion representado por letras. También llamaron en otro tiempo tablatura al bajo numerado.

Tacet.—Palabra latina, que se encuentra algunas veces en la música antigua, para indicar la pausa ó silencio de algunas de las partes.

Tafalla (FRAY PEDRO).—Músico español, nacido en Tafalla á fines del siglo XVI.—El año 1623 tomó el hábito de monje, y entró en el monasterio del Escorial, en donde llegó á ser tan querido de los demás religiosos, que estos, en vista del gran cariño que Tafalla profesaba á su madre, de la que no podía vivir alejado, le concedieron la gracia especial de

TAM

que la trajese á su lado, instalándola en una habitacion contigua al convento, en donde concluyó tranquilamente sus días la que le había dado el sér.—Las obras musicales de este religioso son en gran número, y se hallan en su mayor parte en el monasterio del Escorial.—Son de una estructura científica y de verdadero carácter religioso.—El P. Tafalla murió en el Escorial á una edad muy avanzada.—En la *Lira Sacro-hispana* se ha publicado el responso á ocho voces (*Libera me Domine*) de este maestro.

Tambor.—Instrumento de percusion, cuyo origen se remonta á una gran antigüedad. Este instrumento estuvo en uso entre los pueblos mas antiguos, y parece fué importado en Europa por los mauritanos. Su uso se extendió primeramente por la España, y después pasó á Italia y Alemania. El tambor siempre estuvo destinado al servicio militar, y hoy día desempeña un papel importante en los ejercicios militares; figura igualmente en las bandas de música, así como en las orquestas, en donde suple á veces la falta de timbales.

Tambora.—Instrumento de percusion, que no es mas que un tambor de grandes dimensiones, llamado también *bombo*. Se usa principalmente en las bandas militares, en donde produce mucho mejor efecto que en las orquestas. En estas, su uso continuado y mal distribuido es causa de que en vez de deleitar al oído con las combinaciones delicadas de la melodía y de la armonía, resalte un efecto embrollado y desagradable, que hace degenerar á la música en un verdadero ruido.—Sin embargo, en una composición musical bien combinada y dispuesta no falta nunca un lugar en donde poder hacer oír este instrumento de modo que contribuya á la

brillantez de la composicion; pero se necesita cierto fino para esto, y solo en aquellos pasajes en los que la orquesta llega por grados á un *fuertísimo*, es en donde este instrumento puede producir un efecto grandioso. Pero no todos los compositores se limitan á este solo caso, y el abuso de este instrumento, así como el de otros que redoblan su fuerza, hace temer llegue el día en que tanto la armonía como la melodía, no sean mas que un punto luminoso, envuelto entre un mundo de tinieblas.

Tamboril.—Tambor de proporciones mas reducidas que el tambor ordinario. Este instrumento lo usan mucho en las danzas populares de algunos pueblos de las Provincias Vascongadas, en donde lo toca un mismo individuo con una mano, mientras con la otra toca una especie de caramillo de sonido muy penetrante.

Tam-tam.—Instrumento de percusion, originario de las Indias Orientales y de la China. Se compone de una plancha de metal, preparada de una cierta manera, que al golpe de una barilla guarnecida en su estremidad por una bola de piel, produce un sonido estrepitoso y lúgubre, cuyas vibraciones se van desvaneciendo poco á poco. Este sonido extraño es debido á los diferentes metales de que se compone la plancha, y al temple de esta mezcla.—En la confeccion de esta plancha entran cuatro partes de cobre, una parte de estaño y algun zinc.—El temple particular dado á esta amalgama, es la causa principal del sonido raro y estentóreo de este instrumento. Su uso en la música europea es muy raro, y solo se emplea en ciertas escenas dramáticas, en las que se le quiere dar á la orquesta un aspecto tétrico y sombrío.

Tann.—Nombre de un instrumento en uso en las costas de Berberia.

Tapados.—En la trompa se dá el nombre de sonidos tapados á los que se producen por medio de la mano introducida en la campana del instrumento.

Tapia (MARTIN DE).—Músico español, nacido en Soria hacia el año 1540. Escribió un tratado de música, que lleva por título *Vergel de música espiritual, especulativa y activa, donde se tratan los artes del canto llano y contrapunto en summa y en theoria*; Osnab., 1570, en 4.º

Tapon.—Tambor de grandes dimensiones

en uso entre los pueblos de la India Oriental.

Tarantela.—Aire napolitano de una danza particular, cuyo carácter es alegre, en medida de 6 por 8, y de un movimiento vivo.—Ordinariamente esta danza la ejecutan acompañada de un instrumento de percusion.

Tarantismo.—Una de las preocupaciones que ha reinado por mucho tiempo, y que aun reina en algunos puntos de Italia y de España, es que la enfermedad producida por la picadura de la tarántula se cura radicalmente por medio de un aire especial, tocado en la guitarra. Esta preocupacion ha dado lugar á que muchos autores antiguos se hayan ocupado de esta patraña, atestiguando el hecho con casos verídicos; pero no obstante la autenticidad de estos autores, el hecho no pasa de ser un error del vulgo. El aire especial para curar esta enfermedad es la *tarantela*.

Talto solo.—Espresion italiana, que significa *tecla sola*; se encuentra en la antigua música de órgano, para indicar ciertos pasajes que se debían tocar á tecla sola, ó sea sin acompañamiento.

Tecla.—Nombre de cada uno de los pequeños cuerpos movibles que componen el teclado del piano.

Teclado.—Dáse este nombre á la reunion de toda las teclas del piano. El teclado es el cuerpo de accion destinado á poner en movimiento los mecanismos que producen los sonidos. El orden ó disposicion de las teclas es por tonos y semitonos cromáticos.—Las teclas de tono se distinguen por su color blanco de las cromáticas, que son negras.—Los dos semitonos de cada octava que recorre el piano, segun su estension, forman parte de las teclas blancas. La estension del teclado del piano ordinario es de seis octavas y media; pero se construyen pianos con teclados de siete y hasta de ocho octavas.

Te Deum.—Himno sagrado de que hace uso la Iglesia en las grandes solemnidades. El *Te Deum* es una de las composiciones del género religioso que mas se prestan al estilo grandioso y majestuoso de la música en el templo. Su destino, y los casos solemnes en que se emplea, permite al compositor introducir todos los recursos y artificios del arte, compatibles con la dignidad y respeto que inspira el sagrado lugar en que se ejecuta.

Teixider (JOSÉ).—Organista de la Capilla

Real de Madrid, nacido en Cataluña á mediados del siglo pasado. El 4 de Agosto de 1778 fué nombrado organista y segundo maestro de dicha capilla en reemplazo de Nebra. Se conservan en los archivos de la mencionada capilla una misa á ocho voces suya, titulada *Eripe me Domine ab homine malo*, fechada en 1779; otra también á ocho voces con el título de *Soli Deo honor et gloria*, escrita en 1780, y varias visperas á ocho voces, compuestas en 1781.—Este artista publicó también una obra, titulada *Discursos sobre la historia universal de la música*, Madrid, 1804, un vol. en 4.º.—Teixidor fué el primero que escribió sobre la historia de la música española, en un libro manuscrito, que no llegó á publicarse, y que obra en poder de algunos particulares.

Telefonía.—Sistema de telegrafía vocal inventado por M. Sudre, y destinado á emitir la voz á grandes distancias.

Tema.—V. *Motivo*.

Temperamento.—En la música moderna el sistema del temperamento consiste en una operación que se efectúa en ciertos instrumentos de sonidos fijos, como el piano ó el arpa, con el objeto de que desaparezca la pequeña diferencia que existe entre el intervalo de semitono. Según los cálculos y principios establecidos por varios teóricos, *do* # no coincide exactamente con *re* b.; siendo el *do* # algo más elevado que el *re* b. De aquí resulta una diferencia de entonación, apreciada por algunos bajo una fórmula numérica, y por otros bajo una división de intervalos imaginarios, llamados *comas*. Haciendo desaparecer esta diferencia por medio de la distribución entre todos los sonidos de la escala, resultan todos templados exactamente según el orden tonal propio para la formación de las octavas y de los diferentes tonos. Este procedimiento, que ha sido tan útil para el arte, fué inventado en el siglo XV por el célebre español Bartolomé Ramos de Pareja.

Templar.—Operación por medio de la cual se da á cada cuerda de un instrumento la entonación que le corresponde, según la clase y categoría del instrumento.

Tempo (á).—Esta palabra se encuentra escrita en aquellos pasajes en los que después de haber introducido una variación accidental en el movimiento de la pieza, hay que vol-

ver á tomar el mismo movimiento con que se principió.

Tempo di marcia.—Esta expresión italiana indica que el movimiento ha de ser resuelto y decidido como el de la marcha militar.

Tempo di minuetto.—Indica un movimiento como el del minuetto, que ordinariamente es vivo y animado.

Tempo de polacca.—Dáse este nombre á un movimiento parecido al de la polaca, que generalmente es del allegro ó allegretto.

Tempus imperfectum.—Antiguo nombre de la medida á tiempos pares, en la que una breve tenía el valor de dos semibreves.

Tempus perfectum.—Nombre antiguo de la medida á tiempos impares.

Tempus vacuum.—En la antigua música se daba este nombre á un silencio ó pausa introducido al final de una melodía con el objeto de igualar la medida cuando faltaba una sílaba para completarla.

Teneidos.—Nombre griego de un trozo de música escrito para la flauta.

Tenendo.—Término italiano, que indica sostener un poco la medida, dando á los sonidos muy poca fuerza.

Tenor.—Nombre de la voz de hombre, intermedia entre la de contralto y baritono. Su extensión ordinaria es desde *do* por bajo del pentágrama, llave *do* en cuarta línea, hasta el *si* b en la misma llave, por cima del pentágrama. Esta extensión se prolonga por medio de los sonidos llamados de *falsese*. No obstante la importancia de las diversas clases de voz, la de tenor es sin duda la más importante entre las de hombre, y la que está destinada generalmente al desempeño de los pasajes más difíciles y delicados de una composición.—Su timbre, sonoro y dulce, la hace resaltar y distinguirse sobre todas las demás. Sus combinaciones delicadas con la voz de contralto, producen el más bello efecto, y en los fuertes hace penetrar hasta el alma los acentos del canto, sobresaliendo entre las masas de coros é instrumentos, y mostrándose en todo su esplendor y poderío. Destinada á desempeñar un papel importantísimo, tanto en la ópera como en cualquiera otra composición, es por esto la voz de tenor muy difícil de poseerla á la perfección, y siendo una de las que más escasean generalmente entre los cantantes, solo un estudio

perfeccionado y unas grandes facultades son los que pueden formar á un buen tenor.

Tenuto.—Término italiano que indica sostener por un cierto tiempo el timbre del sonido.

Teoría musical.—La teoría musical comprende varias partes: la esplicacion de las reglas del arte, su esposicion, su análisis, constituyen una teoría especial de la música. Despues hay la teoría perteneciente al examen de las obras, la descripcion, la parte histórica, la biografía y bibliografía, y por último la critica musical.—Todos estos ramos forman la teoría general de la música, enlazándose entre si de tal modo, que no existe ninguno de ellos en que los conocimientos de las reglas fundamentales del arte no contribuyan á la formacion de su teoría especial. Sin embargo, la música, como arte cuyos diversos ramos requieren de por sí un tratado especial para cada uno de ellos, á causa de la complicacion de sus materias, dá por esto lugar á la formacion de un número infinito de teorías, que hacen de este arte una de las ciencias mas difíciles y complicadas cuando se trata de analizar ó investigar sus primitivas causas.

De aquí la teoría de sus elementos constituyentes esplanada en la esposicion de las reglas, y la teoría en general de sus medios de interpretacion, reducida á los métodos de instrumentos y de canto. Esta última clase de teoría, no obstante su importancia, no igualará nunca á la primera en cuanto á su complicacion y dificultad.

A la formacion de la teoría de la música relativa á sus leyes y principios fundamentales, han contribuido, en primer lugar, los hechos aislados y sancionados por la práctica; pues bien puede decirse que el descubrimiento de la disonancia, por ejemplo, no fué debido á ninguna teoría especial, establecida de antemano sobre este punto tan importante, sino á la práctica y á hechos aislados que dieron á conocer su gran utilidad para el arte. Cuando el descubrimiento de la disonancia existian muy pocas obras sobre la teoría de la música, y los principios y las reglas de esta descansaban únicamente en el empirico proceder de la imitacion de los viejos maestros.

La teoría musical no comenzó verdaderamente á tomar importancia hasta el si-

glo XIX, en que algunas obras, como las de Gaforio y Zarlino, principiaron á facilitar el estudio del arte por medio de reglas y definiciones, basadas en principios propios y no en los modelos de otros. Pero hasta el siglo XVIII, en que apareció en Francia Rameau, fundador de la didáctica del arte, bien puede decirse que la teoría musical no habia hecho grandes progresos. El impulso dado al arte por Rameau hizo que todos los hombres sábios de su época, preocupados con las ideas nuevas de este, se dedicasen á profundizar la materia, perfeccionándose así de este modo la teoría de la música.

Un número considerable de teóricos apareció desde la época de Rameau, tales que Marpurg, Kirnberg, Salbatini, Vogler, y en nuestra patria Nassarre, Soler, Eximeno y otros varios, que con sus obras contribuyeron á dar un gran ensanche á esta parte importante del arte musical. En 1802 apareció en Francia el *Tratado de armonía* de Catel, que fué un paso inmenso para la didáctica del arte: mas tarde Cherubini, en su *Tratado de contrapunto y fuga*, elevó la teoría musical á una altura á que hasta entonces no habia llegado.

En nuestros días, la teoría musical ha adquirido un gran desarrollo en su parte didáctica, debido principalmente á las obras publicadas por algunos músicos eminentes, como Eslava y Fetis, que han establecido puede decirse la base de la teoría del arte.

La teoría musical abraza igualmente las doctrinas de lo bello, de lo sublime, de la expresion, del gusto y de todo aquello que se refiere á la estética del arte. La parte descriptiva de la música, ó sea el examen de las composiciones, haciendo la descripcion de sus efectos, parte tan esencial y tan poco estudiada por los criticos, es tambien un ramo importante de la teoría musical. La historia de la música, por su relacion con la parte didáctica, se dá la mano con la bibliografía y biografía de músicos célebres, género de escritos que en nuestros días ha llegado á figurar como parte integrante de la literatura musical.

Por último, la teoría musical abraza todos aquellos escritos que hacen relacion á la música, de cualquier género que sean, y su importancia es tanto mayor, cuanto que sin ella el arte no hubiera progresado tanto,

ni hubiera llegado nunca á merecer el nombre de arte-ciencia.

Tercera. = Intervalo consonante, compuesto de tres grados. Este intervalo, segun su cualidad de mayor ó menor, determina el modo del tono.

Tercera de picardia. = Suelen dar este nombre á la incoherencia de la tercera mayor usada al final de una pieza en modo menor.

Terceto. = Composición musical á tres partes obligadas. El terceto puede ser vocal ó instrumental. En el primer caso, es acompañado por la orquesta ó por el piano; cuando es instrumental, se reduce solo á los tres instrumentos que lo componen, formando lo que generalmente se llama un *trío*.

Términos. = Algunos teóricos antiguos han llamado así á una de las fórmulas usadas para pasar de un tono á otro, ó sea para modular.

Ternario. = Medida ó compás ternario, es aquella que se compone de tres tiempos ó partes iguales.

Terpodium. = Nombre de un instrumento inventado en 1817 por Juan David Buschman; este instrumento era una especie de clavicordio.

Tertía conjunctarum. = Nombre latino de la segunda cuerda del tetracordo *Synnemnon* de los griegos.

Tertía divisarum. = Nombre de la segunda cuerda del tetracordo *dieusengmenor*.

Tertía excellens. = Nombre latino de la segunda cuerda del tetracordo *hyperboleon* de los griegos.

Terza. = Palabra italiana que significa tercera, y que se encuentra escrita en algunos pasajes, para indicar el uso de la tercera cuerda de un instrumento.

Testudo. = Nombre latino del laúd.

Tetracordo. = El sistema de música de los antiguos griegos, ó sea la escala general de sus sonidos, estaba dividido en cinco partes, llamadas *tetracordos*. Cada *tetracordo* abrazaba la extensión de cuatro sonidos diatónicos, dispuestos en la misma forma que el intervalo de cuarta de nuestra escala moderna; de modo que, segun esto, nuestra tonalidad está compuesta de dos de los antiguos tetracordos de los griegos. Esta palabra trae su origen de *tetra* cuatro, y de *cordo* cuerda.

Tetradipanos. = Nombre griego de la triple octava.

Tetraedios. = Los griegos daban este nombre á un trozo de música compuesto de cuatro estrofas, de las cuales cada una se cantaba en un tono diferente.

Tetratonon. = Nombre griego de la quinta aumentada ó sexta menor.

Tibia. = Nombre latino de los instrumentos de viento provistos de agujeros.

Tibia multisonans. = Nombre de una flauta de un sonido muy fuerte en uso entre los egipcios.

Tibia sistecimam. = Flauta empleada por los antiguos en los funerales.

Tibiae pares. = Flauta doble de los antiguos, compuesta de dos pequeñas flautas de un mismo tamaño.

Tibilistrum. = Nombre que daban los romanos á una fiesta particular, que tenia lugar todos los años, y que estaba destinada á los tocadores de flauta.

Tiempo. = Nombre de una parte determinada del compás. Cada una de las partes de que se compone este es un tiempo. Se distinguen dos especies: los tiempos *pares* y los tiempos *impares*. Los *pares* son aquellos que forman la medida *binaria* de dos ó de cuatro tiempos, y los *impares* los que forman la medida *ternaria* en los compases de tres ó seis partes.

Tiempo fuerte. = Los tiempos fuertes en la medida binaria son el primero y el tercero, ó solo el primero cuando el compás es de dos tiempos. En la medida ternaria, generalmente se considera fuerte el primero, y algunas veces el tercero.

Timbales. = Instrumento de percusión y uno de los mas precisos é indispensables en la orquesta. Se compone de dos capacidades de metal, de forma esférica y de diferentes tamaños, cerradas con una piel, estirada por medio de tornillos. Cada cuerpo produce un sonido distinto, segun el acorde que se le dé al instrumento. El uso general, es templarlos el uno en la tónica y el otro en la quinta del tono en que está la pieza. Este instrumento contribuye mucho al buen efecto de una orquesta, no solamente por su timbre particular, sino tambien por las diversas modificaciones de que es susceptible su sonido, por medio de los *pianos*, los *fuertes* y los *redobles*.

Timbre.—Se hace uso de esta palabra en la música, para demostrar la cualidad sonora de un instrumento ó de una voz.

Tintinabulum.—Instrumento de los antiguos, compuesto de un cierto número de campanillas.

Tiorba.—Instrumento antiguo, del género del *laud*, aunque de mayores dimensiones, y provisto de dos mangos; el uno estaba destinado á las cuerdas que formaban la melodía ó el canto, y el otro á las cuerdas que se tocaban al aire, sirviendo solo de acompañamiento. El uso de este instrumento, que estuvo muy en boga en otro tiempo, ha desaparecido completamente.

Tiple.—Nombre que se dá á la mas aguda de las voces humanas. Esta especie de voz, que forma lo que los italianos llaman *soprano*, se encuentra solo en las mujeres y en los niños. Una buena voz de tiple es un recurso poderoso para el arte, que la emplea siempre como parte principal en todo género de composición. Lo mismo que para las demás voces, para su completo desarrollo y educación requiere un estudio bien distinguido y muy buenas facultades físicas.

Tipo.—Nombre de la cuerda generatriz del sistema musical.

Tipotono.—Nombre de un pequeño instrumento, con el cual se hace oír la cuerda ó nota *la* como tipo ó sonido generador para el acorde ó temple de los demás sonidos.

Tirana.—Nombre de una antigua canción española.

Tira tutto.—Registro destinado en el órgano á poner en acción á la vez todos los juegos del instrumento.

Tirolesas.—Aires nacionales del Tirol, en compás ternario, y de un movimiento moderado.

Tocar.—Poner en acción un instrumento cualquiera, ejecutando alguna pieza de música.

Tocata.—Pieza de música antigua, destinada á un instrumento de teclado, como el piano ó el órgano, y compuesta de un solo trozo. El vulgo suele llamar *locata* á toda pieza de música.

Tonadilla.—Canción mezcla de recitado y canto, que estuvo muy en uso en España, y que comenzó á decaer desde que la música italiana principió á tomar incremento en nuestro suelo. El tono satírico y burlesco de

estas composiciones, su carácter jocoso y alegre, y su gracia picaresca, la hicieron gozar por largo tiempo de un gran prestigio en la escena española.

Tonalidad.—Esta palabra se usa en la música moderna, para demostrar la relación que existe entre los sonidos de la escala y sus diversas maneras de combinarse.

La tonalidad moderna, ó sea la base de nuestro sistema actual de música, radica en un serie de sonidos dispuestos de una manera especial, debida á la naturaleza y organización de nuestro mismo oído. La propiedad de estos sonidos de poderse mezclar, combinar y agrupar de diferentes maneras, ha dado lugar á las diversas relaciones y marchas de los sonidos, y de los acordes que con ellos se forman. De aquí el origen de las distintas reglas y principios encaminados á formar estas combinaciones y grupos, y á darles la debida resolución.

La tonalidad tiene sus límites marcados, y ya se oigan los sonidos aislados ó agrupados, el orden y la idea de esta permanece en la inteligencia, mientras los sonidos caminan con cierto orden; pero desde que un sonido extraño ó una marcha distinta varia de algun modo este orden primitivo, la combinación no satisface ya al oído, y este exige una marcha diferente que le haga percibir el orden de otra tonalidad distinta, ó bien el de la primera que ya habia percibido. De aquí la modulación y las diferentes alteraciones de los intervalos, con el objeto de introducir la variedad sin destruir la idea de la tonalidad.

La serie de sonidos que constituye la tonalidad se compone de siete: todas sus combinaciones pueden reducirse á solo tres fórmulas ó grupos, sobre los cuales están basados todos los demás. Estos son el acorde perfecto mayor, el del cuarto grado, y el de la dominante: las resoluciones recíprocas de estos tres acordes hacen percibir al oído todos los sonidos de la escala resueltos y combinados simultáneamente, lo que hace que ellos conserven lo que podría llamarse el equilibrio de la tonalidad, causando en el oído la sensación de la idea tonal.

Tónica.—Dúese este nombre á la primera nota ó sonido que sirve de punto de partida á la formación de un tono cualquiera.

Tono.—Esta palabra tiene dos acepciones en música.—La primera significa un intervallo

lo diatónico, ó sea la distancia que media entre *do* y *re*. La segunda se refiere á la disposicion de una escala cualquiera, encerrada dentro de los límites de la tonalidad.—Un tono se forma desde luego tomando un sonido cualquiera por punto de partida, y haciéndolo seguir de una escala de las mismas proporciones que la tonalidad de *do* tomada como tipo.

Esto se consigue por medio de los accidentales propios para disponer los intervalos en el mismo orden tonal que el tipo marcado. La transicion de unos tonos á otros constituye el arte de modular, y es uno de los recursos mas preciosos que posee la armonia para cautivar al oido.—La cualidad sonora del tono difiere segun el número y la clase de accidentales que lo forman: así los tonos de sostenidos, como *re*, *la*, *mi*, se diferencian por su timbre alegre y brillante de los tonos de bemoles, como *la b* ó *re b*, que son de un timbre mas dulce y melancólico.

Tono perfecto.—En el canto llano se dá este nombre á aquella sucesion de sonidos que llena completamente todo su diapason.

Tono imperfecto.—Sucesion de sonidos en el canto llano, la cual no recorre todo su diapason.

Tono pluscuamperfecto.—Serie ó sucesion de sonidos por canto llano, los cuales escuden los límites del diapason en dos sonidos.

Tonos.—Dase este nombre á cada uno de los diversos tubos que se ajustan á la trompa, y á otros instrumentos de su especie, para poder tocar con el instrumento en los diferentes tonos.

Toph ó Tof.—Instrumento antiguo de los hebreos, que segun algunos autores era una especie de tamborin.

Toques.—Dase este nombre á los diversos aires tocados por la trompeta, sirviendo de señales en el ejercicio militar.

• **Torres (MELCHOR DE).**—Músico español, nacido en Alcalá de Henares á principios del siglo XVI y autor de un tratado titulado *Arte de la música*, Alcalá, 1554, en fól.

Torres Martínez (JOSÉ DE).—Primer organista de la Capilla Real, nacido en Madrid el año 1665; es autor de un tratado titulado *Reglas generales de acompañar en órgano, clavicordio y harpa*; en Madrid en la imprenta de música, 1702, en 4.º de 163 páginas.

Tosto.—V. *Pintosto*.

Tovar (FRANCISCO).—Músico español nacido en la segunda mitad del siglo XV; escribió un libro, titulado *Libro de música práctica*, del que se hicieron tres ediciones en Barcelona, la primera en 1510, la segunda en 1549 y la última en 1550, todas en 4.º

Tractus.—Nombre de un trozo de canto llano que se ejecutaba antiguamente en la Iglesia católica despues de la epistola, y cuya ejecucion consistia en prolongar la voz á manera de súplica ó queja.

Transicion.—Esta palabra se aplica en música al paso de un tono á otro, ó bien á la resolucion de un acorde en otro.

Transicion enarmónica.—Esta especie de transicion forma uno de los recursos mas importantes que posee hoy el arte de la armonia para agradar y cautivar al oido. Por medio de ella se forman las combinaciones mas complicadas y misteriosas del arte, haciendo grato el paso ó enlace de los tonos mas distantes. Las tonalidades se mezclan y se prestan su mútua variedad, los sonidos cambian de timbre y de expresion sin moverse, y por su medio el compositor puede dar á la armonia todos los infinitos giros que le sugiera su imaginacion.

Este proceder maravilloso consiste en la apreciacion mental que se hace de un sonido, como cuando *do* \sharp , por ejemplo, que presenta una atraccion hácia el *re natural*, lo consideramos mentalmente como si fuese *re b*, en cuyo caso dicha atraccion puede cambiar de carácter convirtiéndose en descendente; lo cual hace que se puedan poner en contacto lejano el tono de *re natural* con el de *la b*, ó el tono de *la natural* con el de *re b*. La colocacion ó disposicion de este ú otro sonido en un acorde, su apreciacion y resolucion diversa que se le dé, forma la base de la transicion enarmónica, que, aunque rica en recursos y en variedad, ha daon lugar á un cierto abuso entre los compositores modernos, que han hecho de este recurso precioso una práctica trivial y empirica. Pocas composiciones se ven hoy en las que no se prodigue á cada paso el acorde de sétima disminuida, que es el mas adecuado á las transiciones enarmónicas, empleándolo como recurso imprescindible, ya sea para modular, ya para cualquiera otra combinacion armónica.

Transportar.—Ejecutan ó escribir una pie-

za de música en otro tono distinto de aquel en que se halla escrita. Para trasportar una pieza, basta dar á la tónica del tono el nombre de la tónica de aquel tono á que se quiere trasportar. Si el transporte ha de ser en la ejecución, entonces habrá necesidad de considerar á la pieza como si estuviera escrita en otra clave, y con otros accidentales diferentes. Así, por ejemplo, si el tono de *re mayor* se desea trasportar á *mi bemol mayor*, bastará para ello dar á la tónica *re* el nombre de *mi*; en cuyo caso habrá necesidad de considerar á la pieza escrita en clave de *do* en tercera línea con tres hemoles, por la razón de que esta nota *re*, colocada en la cuarta línea del pentágrama, se llaman *mi* en la clave de *do* en tercera. Como que en el transporte los accidentales varían de carácter, aunque no de destino ó empleo, si en el curso de la pieza trasportada se encontrase un sostenido, este hará las veces de becuadro, y si se encontrase un becuadro, este hará las veces de bemol.

Trasportadores (instrumentos). = Son aquellos cuyo sonido es diferente de la nota escrita. El contrabajo, varias especies de flautas, el corno inglés, la trompa, el cornetín y otros varios instrumentos, llevan este nombre, á causa de que la música que se les escribe ordinariamente es trasportada, y producen los sonidos una octava mas baja ó mas alta de como están significados en el pentágrama.

Traste. = Dáse este nombre á las pequeñas casillas en que está dividido el mango de la guitarra.

Tratado. = Se dá este nombre á toda obra didáctica que sea una esposicion metódica de cualquier ramo del arte, como la armonía, la instrumentación, el contrapunto, etc.

Tre corde. = Indica que debe cesar el pisar el pedal celeste, ó de una sola cuerda, en el piano para que el mazo biera las tres cuerdas.

Tremando. = Palabra italiana que indica una cierta manera de producir los sonidos, haciendo vibrar fuertemente la voz, ó bien la cuerda de un instrumento, por medio de una presión particular que se efectúa con los dedos.

Tremato = V. *Tremando*.

Tremolando. = Término italiano que se usa en la música de los instrumentos de arco,

para indicar un efecto particular que producen estos cuando los golpes de arco le suceden con una gran rapidez. Los sonidos se suceden con una velocidad prodigiosa, y el efecto es mas ó menos agradable, segun el pasaje en que se halle colocado.

Trémolo. = Efecto que se produce en los instrumentos de cuerda, agitando el arco con gran ligereza y agilidad sobre la cuerda, sin que tome parte el brazo, y si solo la muñeca por medio de cierto movimiento ó temblor nervioso.

Tresillo. = Grupo de tres notas iguales, cuyo valor total equivale á dos figuras de su misma clase.

Triade armónica. = Nombre dado por algunos á la proporción armónica en que se hallan los tres sonidos principales del acorde perfecto mayor.

Triade cromática. = Nombre dado por algunos al acorde de quinta aumentada.

Triade menor. = Nombre dado al acorde menor.

Triade semi-diatónica. = Denominación dada al acorde compuesto de terceras menores.

Triángulo. = Instrumento de percusión, compuesto de una barra de hierro dispuesta en forma triangular, y suspendida por su vértice por un cordón. El sonido se produce por medio de una pequeña barilla del mismo metal, con la cual se hieren los tres lados del triángulo. Su timbre metálico, cristalino y penetrante, produce bastante buen efecto, cuando es empleado con acierto en pasajes de una expresión dulce, tranquila y agreste.

Trigonon. = Instrumento de cuerda, de forma triangular, que estuvo en uso entre los griegos.

Trifonia. = Trozo de música, escrito á tres voces ó instrumentos.

Trifono. = Instrumento de cuerda parecido al clave, é inventado en 1810 por Weidner de Fransiadt. Los sonidos de este instrumento se asemejaban á los de la flauta ordinaria.

Trillando. = Término italiano que significa *trinando*. — V. *Trinar*.

Trimeles. = Esta palabra significaba entre los griegos un trozo de música vocal acompañado de flauta y compuesto de tres estrofas, la primera escrita en el modo dorio, la segunda en phrigio, y la tercera en el lidio.

Trinar. = Producir con cierta rapidez, ya

sea con la voz ó con un instrumento, dos sonidos consecutivos que se suceden velozmente y sin interrupcion alguna durante cierto espacio de tiempo.

Trino.—El trino se indica con *tr.* Su ejecucion es mas ó menos difícil, segun la posicion de la nota, y segun las facultades del ejecutante.—El trino con la voz ofrece una gran dificultad para producirlo claro, y es uno de los estudios mas difíciles en el arte del canto; requiere una gran facilidad de garganta y una elasticidad de voz, que solo con un largo estudio puede adquirirse.

El trino se efectúa siempre con la nota superior inmediata. En ciertos instrumentos, como el violin y el piano, se ejecutan trinos dobles en terceras ó sextas, los cuales ofrecen mucha mas dificultad que los trinos simples sobre una sola cuerda.

Trio.—Esta palabra se aplica á una composicion musical, hecha para tres instrumentos. Generalmente lo forman instrumentos de cuerda, pudiéndose citar como modelos los magníficos tríos de Beethoven.

Triple.—Medida ó compás triple es aquel cuyos tiempos ó partes contiene cada uno de por sí un cierto número de notas, que forman un solo compás, pudiéndose medir, bien considerando á cada parte como un compás, ó bien haciendo entrar cada compás en una parte: tales son los compases de 9|8, 6|8 y 9|12.

Tritono.—Nombre antiguo de la cuarta aumentada. Tambien han dado este nombre al acorde de novena, por contener la disonancia de trestonos seguidos, como *fa sol la*.

Trocado (CONTRAPUNTO).—Llamaban así los antiguos á una especie de contrapunto que aun se usa hoy día, y que constituye uno de los artificios mas delicados del arte. Consiste en que dos ó mas voces, escritas en diapasones diferentes, se puedan invertir del modo, que trasladando el bajo al tiple y este al bajo, ó bien aquel al tenor y este al contralto, resulta siempre cantando dichas partes las mismas notas, la misma armonia y el mismo agrado que si las voces ocupasen sus diapasones respectivos.

Tromba.—Nombre italiano del clarín.—Bajo este nombre ha formado M. Sax una nueva familia de instrumentos de la especie del clarín.—V. *Sax*.

Trombon.—Instrumento de viento, cons-

truido de metal. El mecanismo de este instrumento es por medio de tubos de metal dispuestos en forma de bomba, los cuales se alargan mas ó menos para producir los sonidos. Existen cuatro especies de trombones; pero ordinariamente no se usan mas que tres, que son, el trombon bajo, el tenor y el alto.

La estension del trombon bajo es desde *mi natural* con una linea adicional, clave de *fa* en cuarta, por bajo del pentágrama, hasta *sol*, con tres lineas adicionales sobre el pentágrama. La estension del trombon tenor es de dos octavas y una sexta, á contar desde el mismo *mi* del trombon bajo, hasta *do* una cuarta mas alto que el último *sol* de aquel.—El trombon alto tiene la misma estension que el tenor; pero una cuarta mas alta que este.

El trombon es uno de los instrumentos mas rícos y enérgicos del instrumental de viento. Lleno de fuerza y resonancia, sus sonidos dominan el fuerte de una orquesta, y se avienen perfectamente con los acentos marciales de una marcha triunfal, ó bien con la expresion agitada del tumulto impetuoso de las pasiones.—Los grandes maestros han sabido sacar gran partido de este instrumento, para pintar en la música dramática las situaciones desgarradoras y los acontecimientos tétricos y terribles.

Trompa.—Instrumento de viento, y uno de los mas necesarios é importantes en la orquesta. Su forma es circular, y se termina por una campana ó pabellon, dentro de la cual se introduce la mano para la produccion de ciertos sonidos. Este instrumento tiene como accesorios indispensables diferentes tubos, de forma tambien circular, que se llaman *tonos* de la trompa. Cada uno de estos tubos se ajustan á la embocadura del instrumento, segun el tono en que se haya de tocar. Este proceder, que verdaderamente es un defecto del instrumento, presenta por otro lado la ventaja, de que los sonidos producidos de este modo son mas suaves y dulces que los que se obtienen con los pistones; siendo esta la causa de que las trompas de pistones no hayan podido desterrar enteramente esta práctica antigua y defectuosa.

La estension de la trompa es desde el *do* con dos lineas adicionales por bajo del pentágrama, clave de *fa* en cuarta, hasta completar tres octavas y uno ó dos semitonos

mas.—Los tubos ó roscas de cambio que tiene son: *si b* bajo, *do* bajo, *mi b*, *mi natural*, *fa*, *sol*, *la*, *si b* alto, y *do* alto.—Todos los demás tonos se obtienen por medio de una pequeña pieza, llamada medio punto, que se le añade á la boquilla.

El timbre particular de este instrumento, que se distingue entre todos los demás de su especie, por su expresion suave y melancólica, se aviene perfectamente con todos los efectos de la orquesta. Ya sea en un *piano*, en los fuertes, ó bien sola, la trompa, forma siempre buen efecto, y esparce en el fondo de la orquesta una tinta de calma y de dulce serenidad, dimanada de sus sonidos llenos y majestuosos.

Trompa de caza.—Instrumento de viento, cuya forma es casi la misma de la trompa ordinaria, á escepcion de estar desprovista de tonos.—El uso de este instrumento en la caza es muy antiguo; y sus sonidos, que no dejan de tener cierta poesia, cuando se oyen en medio de un bosque y á la caída de la tarde unidos al clamoreo de la caza, hacen percibir aires diferentes que anuncian las diversas peripecias de esta útil y honesta diversion. La huida de la res, sus revueltas y salidas, sus derroteros, y cada evolucion de la caza tiene su toque particular, terminándose con la muerte ó derrota del animal, en la que las trompas tocan el aire llamado de la *victoria*, que no deja de ser bello y agradable.

Trompa rusa.—Especie de trompa, que no se toca mas que en un solo tono como la trompa de caza; tiene, sin embargo, tubos adicionales para poder tocar en otros tonos; pero rara vez los emplean.

Trompeta.—Instrumento de viento constituido de un solo tubo de metal, terminado en forma de campana. Este instrumento no toca mas que en un tono y sus armónicos. Su sonido penetrante y claro se aviene perfectamente con su principal destino, que es acompañar las marchas militares.

Trompeta.—Juego del órgano, que imita el timbre de este instrumento.

Trompeta china.—Instrumento muy apreciado entre los chinos, y que consiste en un cuerpo cóncavo de madera, cuya forma es parecida á la de una campana de tres piés de largo, guarnecida con un cierto número de anillos de oro.

Trompeta marina.—Instrumento com-

puesto de una sola cuerda muy gruesa, montada sobre una caja larga, que se termina por su parte inferior en forma de triángulo. Se toca por medio de un arco, y apoyando sobre la cuerda el dedo pulgar de la mano izquierda.

Trompeta de piston.—Trompeta provista de un mecanismo de cilindros, por medio del cual este instrumento puede abrazar una estension cromática. Este instrumento se emplea en la orquesta, y su sonido penetrante produce buen efecto en los pasajes brillantes, y particularmente en los *tutti* finales.

Trompeta de llaves.—Instrumento de la misma forma de la trompeta ordinaria, y provisto de llaves que le permiten abrazar una estension cromática.

Trompeta romana.—Este antiguo instrumento se componia de un tubo recto, terminado por una abertura algo encorvada, segun se vé representado en varios grabados y medallas antiguas.

Trompeta-paphlagónica.—Antiguo instrumento de los griegos, cuyo sonido era grave, y la forma de su pabellon parecida á una cabeza de buey.

Troppo.—Término italiano, que significa *demasiado*; se encuentra ordinariamente al lado de una palabra que indique el movimiento de la música, y acompañado de *non*, para dar á entender cierta modificacion en el movimiento marcado por la palabra, como *allegro non troppo*, *andante non troppo*, etc.

Trovadores.—Poeta-músicos que gozaron de gran boga en la antigüedad, antes que el arte de la música se hubiese desarrollado y adquirido el grado de perfeccion á que llegó despues de la desaparicion de estos músicos nómadas. Durante el siglo XII y hasta el XV, esta clase de músicos fueron los que mas se ejercitaron en la práctica del arte profano, ya tocando varios de los instrumentos imperfectos de su época, ya componiendo romances y canciones, que cantaban con gran aplauso en las moradas y palacios de los príncipes y potentados. Aunque los trovadores no se ejercitaron en la verdadera poesia lirica, no dejaron por esto de influir en los progresos de la música dramática, pues debido á la proteccion y favorable acogida que hallaron entre la alta clase de la sociedad, llegaron á organizar cierta clase de espectáculos dispuestos por ellos mismos, y en los

que la música y el canto representaban el principal papel. Esto dió lugar á acrecentar el gusto por la música, preparándose así los primeros desarrollos del arte profano. Es por esto por lo que los trovadores figuran en la historia del arte musical como cooperadores de sus primeros adelantos.

Trozo.—Se dá este nombre á un pasaje cualquiera de una pieza de música, ó bien á una ó mas frases de una composicion musical, que formen una melodía ó un aire completo.—También se aplica la palabra trozo á una pieza cualquiera, cuando se habla con referencia á una composicion compuesta de un cierto número de piezas.

Tubos.—Cilindros huecos de metal ó madera, que forman parte de varios instrumentos, como el órgano, las trompetas, trombones, cornelines, etc.

Tudel.—Nombre de un tubo adicional usado en el fagote y algun otro instrumento, y en el cual se halla la caña que sirve de embocadura al instrumento.

Turquia (LA MÚSICA EN).—Los turcos son muy aficionados á la música, y aunque este arte no se encuentre hoy entre ellos á la altura conveniente, no por esto dejan de cultivarlo, si bien con los defectos é imperfecciones propias de un pueblo que ignora los

principios de este arte. La mayor parte aprenden la música sin mas auxilio que el del oído, no obstante poseer nombres y signos á propósito para escribir los sonidos. Sus canciones populares tienen una justa entonación y una medida bien rimada. Sus armonías escuden rara vez del acorde de la dominante y del relativo menor. Los cantos de amor y los aires militares están siempre en modo menor, cualidad propia de los pueblos que no conocen el arte musical.

Hoy día existe entre la clase elevada de Constantinopla una gran afición por la música. La alta clase de la sociedad se entrega con gusto á los verdaderos placeres de este arte, mientras el pueblo bajo canta sin cesar sus aires populares y sus sencillas canciones.

Tutti.—Término italiano que se encuentra escrito con mucha frecuencia en la música de orquesta, en aquellos pasajes en los que todos los instrumentos se hacen oír durante un cierto número de compases.—Ordinariamente, la entrada del *tutti* es el principio de un *allegro*, ó bien el de las frases finales del concierto.

Tutto.—Palabra italiana que significa *todo*: se usa comunmente el femenino *tutta*, para indicar que se le ha de dar á los sonidos toda su fuerza, y así se dice *tutta forza*.

U.

UKR

Udito.—Nombre de una especie de órgano que estuvo en uso en otro tiempo en Italia, y cuyo uso ha desaparecido hoy.

Ugab.—Nombre hebreo de los instrumentos de viento.

Ukrania (CANTOS POPULARES DE LA).—Este país posee varios aires populares, que son muy nombrados á causa de su antigüedad, y de un carácter especial que les dá cierta expresión de dulzura y de tristeza.—Estos aires puede decirse que respiran la misma dulzura y la misma tranquilidad que los habitantes de este pueblo, cuyo carácter, tranquilo y sosegado, se aviene perfectamente con sus ocupaciones campestres y con los sencillos placeres del hogar doméstico. Sus cantos expresan todos los sentimientos propios de una vida simple y sin accidentes; sus ocupaciones agrícolas les permiten de cierto modo el entregarse á los placeres de la música, y después de una jornada de trabajo, en la que sus cantos han dulcificado las fatigas de este, se entregan al goce de la música como una de sus principales distracciones.

La lengua del país es favorable para la música: este lenguaje es una mezcla del idioma ruso y del polonés. Su canto favorito es el *dumki*, y muchos de estos aires, que están en boca de las madres para adormecer sus hijos, se han perpetuado de una generación á otra, sin haber sido jamás escritos. Las mujeres tienen un gusto privilegiado por sus *dumki*: ellas duermen á sus pequeños hijos cantando continuamente estas melodías, y esto hace que se graben para siempre en el corazón del tierno ser que las oye.

Este pueblo posee además de los *dumki* un gran número de aires, de un carácter mas ó menos alegre; pero que nunca igualan en dulzura y melancolía á los primeros.—Los ins-

UNI

trumentos que poseen son una especie de trova rusa, y un instrumento de origen *slavo*, nombrado *senla*. Este último está montado de tres cuerdas metálicas, que las hacen vibrar con una varilla.

Ullon (P. PEDRO).—Jesuita español que vivía en Madrid á principios del siglo XVIII.—Publicó un tratado de música, titulado *Música universal ó principios universales de la música*; Madrid, 1717, en fol.

Ultima conjunctarum.—Nombre latino de la cuarta cuerda del tetracordo *synnemenon* de la música griega.

Ultima divisarum.—Cuarta cuerda del tetracordo *diezeugmenon* de los griegos.

Ultima excellentium.—Nombre de la cuarta cuerda del tetracordo *hyperboleon*.

Una corda.—Indica en la música de piano que debe pisarse el pedal izquierdo para producir el efecto del pedal celeste, cuyos sonidos se producen débiles y como velados.

Unca.—Antiguo nombre de la corchea.

Undécima.—Intervalo de once grados, ó sea la cuarta de la octava.

Unichordum.—Nombre de la trompeta marina.

Unidad.—Cualidad esencial que debe existir en toda composición musical.—El fundamento de una pieza de música, considerada en su parte armónica, está formado de dos partes esenciales, que son la variedad y la unidad, ó sea lo que constituye el principio estético. Sin la buena fusión ó mezcla de estas dos bases, que son la esencia de la belleza en toda obra, no es posible producir efecto, ni llenar las condiciones del arte. En la música, la unidad es tan indispensable, que sin ella todo marcha desquiciado y no puede haber sentido, ni agrado alguno para el oído.

Es una de las facultades del génio, sola-

mente el saber combinar estos dos principios fundamentales de una composicion musical, para que la diversidad de los efectos se sucedan unos á otros formando un diseño ó una idea musical, dispuesta de tal modo, que haya siempre cierta variedad agradable, sea en el cambio de timbre de los instrumentos, en el cambio del movimiento, en la mas ó menos fuerza de unos, ó en la energía ó impetuosidad de los otros; pero de modo, que siempre haya en el fondo de estas peripecias cierta unidad dimanada de una idea principal ó motivo, que dominara en el curso de la composicion.—El encontrar esta idea ó *tema*, el saberlo presentar, y el darle los desarrollos de que sea susceptible, es lo que constituye esa union ó combinacion feliz de la variedad con la unidad, y de la cual depende en mucho el éxito de toda obra de arte.

Unisonancia.—Concordancia de dos ó mas voces ó instrumentos, que tocan al unísono.

Unísono.—Relacion de dos sonidos producidos sobre un mismo grado de la escala musical. El unísono dimana de la igualdad del número de vibraciones de dos cuerpos que vibran al mismo tiempo.

Esta palabra en abreviado, *unís*, se encuentra escrita en la música de órgano, para indicar que las notas han de ser tocadas sin acompañamiento, ó sea en octavas. Esta misma abreviatura escrita en una particion, indica que la parte ha de ir al unísono con su inmediata ó con otra cualquiera parte que se designe.

Unison.—V. *Unísono*.

Uomo (PRIMO).—Nombre que se daba en otro tiempo en Italia á los sopranos castrados.

Urañon.—Instrumento inventado en 1810 por M. Buschmann. La altura de este instrumento es de pié y medio, y su largo de cuatro piés, por dos de ancho. Su mecanismo consiste en un cilindro cubierto de paño, que se pone en movimiento por medio de una rueda y un pedal. Sus sonidos son bastante agradables y se producen por medio de un teclado.

Ureña (PEDRO DE).—Monje español nacido en la segunda mitad del siglo XVI.—Fue ciego de nacimiento, y compuso un tratado de música en 1620, que ha quedado en manuscrito, y en el cual propuso el total abandono del sistema de las mutanzas atribuido á Guido d'Arezzo, añadiendo á los nombres de las seis primeras notas de la escala la sílaba *ni*.—El P. Caramuel publicó un extracto de esta obra, que solo se conoce por lo que dice este autor.

Ut.—Nombre de la primera nota de la escala musical. Despues de la invencion de la escala por Guido, que dió este nombre á la primera nota, esta sílaba ha estado en uso por largo tiempo, hasta que en Italia, por los años de 1640, la sustituyeron con *do*, cuya sílaba se presta mas á la emision de la voz.

Ut queant laxis.—Primer verso del himno de San Juan Bautista, que sirvió á Guido para la formacion de la escala llamada *arecina*.

V.

VAL

V.—Esta letra se usa como abreviatura de las palabras *violino* ó *volta*. Unida á la S, *vs*, significa *valli subito*.

Vacillando.—Este término se suele emplear para indicar una cierta manera de producir los sonidos, de tal modo, que estos se oigan con una especie de fluctuacion ó indecision.

Vacio.—Esta palabra se aplica á una cuerda que se toca sin pisarla con los dedos.

Vaghezza (con).—Término italiano que significa con garbo y gracia; indica que la expresion ha de ser graciosa y alegre.

Valderrábano (exmque).—Músico español, nacido en Peñacerrada, en el reino de Leon, á principios del siglo XVI.—Hizo imprimir un tratado de viola con una coleccion de piezas para este instrumento, bajo el título de *Musis dicatum. Libro llamado Silva de Sirenas. Compuesto por el excelente músico Enrique de Valderrábano. Dirigido al ilustrísimo señor don Francisco de Coniga, conde de Miranda, etc.* Al fin de este volumen se lee: *Fué impreso en la muy insigne y noble villa de Valladolid, Pincia en otro tiempo llamada, por Francisco Fernandez de Córdoba, impresor; 1547, en f6l.*—Este libro contiene una coleccion de moteles, villancicos, romances viejos, canciones, fantasias y sonatas para dicho instrumento con una explicacion sobre el modo de entender la cifra.

Valor de las notas.—Duracion de un sonido determinado, representado por un signo particular llamado nota.—Cada nota tiene su valor correspondiente, así como la pausa ó silencio que la representa cuando no forma parte del canto. Cada pausa equivale á una nota determinada; así una pausa de semínima, por ejemplo, representa á esta misma nota en silencio, una de corchea á una corchea, y así de las demás.

VAZ

Vals.—Aire de danza de un carácter vivo y alegre, en medida de dos tiempos.

Variaciones.—Piezas de música que se encuentran, ya formando parte de otra composicion, ó bien formadas sobre un solo motivo ó tema conocido, y dispuesto de diversas maneras.—Esta última clase de variaciones nunca son del mérito de las primeras, ni ofrecen la novedad de aquellas, que realmente no son otra cosa sino composiciones originales; pero las variaciones formadas sobre un tema ó motivo, no obstante ser de un carácter mas trivial, no dejan por esto de ofrecer verdaderas bellezas cuando han sido manejadas por un compositor hábil.—Este género de composicion consiste en escoger un motivo cualquiera, y disfrazar de cierto modo su forma, ya sea dividiendo el valor de sus notas, ya trasformando el acompañamiento, ó ya adornándolo con ciertos accesorios.—De esto resulta á veces una composicion brillante y variada, que cuando está bien hecha, agrada tanto ó mas que el original.—La otra especie de variacion consiste en desenvolver de un modo mas lato el tema principal de una composicion, presentándolo de modo que cada variacion separada forma de por sí un solo motivo ó tema diferente.

Vaudeville.—Especie de ópera cómica muy en uso en Francia. El origen de esta palabra viene de *val de vire*, que significa *copla que corre por las calles*. El vaudeville es la ópera cómica reducida á un cuadro ménos extenso. Hay muchas especies de vaudevilles, que no son mas sino parodias de óperas de gran éxito. En cuanto á su carácter, esta composicion no presenta de por sí sino la sátira burlesca, mezclada en toda la accion, ya sea con aires ó melodias análogos á la situacion, ya en oposicion con ella.

Vazquez (JUAN).—Maestro de capilla de la

catedral de Búrgos á principios del siglo XVI. Ha dejado en manuscrito algunas misas, motetes y un gran número de villancicos ó cantos de Navidad.—Algunas de sus composiciones se hallan en la *Silva de Sirenas* de Valderrábano.

Velasco (FRANCISCO).—Músico español del siglo XVI.—En 1578 fué nombrado maestro de capilla de la catedral de Santiago de Galicia, puesto que no ocupó mucho tiempo, pues murió el año 1579.—Dejó en manuscrito algunas misas, motetes y villancicos de Navidad.

Veloce.—Término italiano, que se une ordinariamente al allegro para indicar su mayor grado de velocidad.

Velocità (con).—V. *Veloce*.

Vento (diego de).—Músico español agregado al servicio del duque Guillermo de Baviera, y que vivió en Munich en la segunda mitad del siglo XVI.—Máximo Trajano dice que este artista era tercer organista de la corte de Baviera en 1568, y que alternaba en el desempeño de sus funciones con sus colegas Giuseppe de Lucas y Juan Bautista Marcolino.—Vento debió haber dejado de existir ya en 1593, ó bien había obtenido su jubilación, pues á esta época su nombre no figura entre los artistas de la capilla ducal de Munich. Su última publicación data de 1591.

Las obras que se conocen de este artista, son: 1.º *Cantiones sacre seu Motecta quatuor vocum*, Munich, Adam Berg, 1569, en 4.º; 2.º *Latine cantiones quas vulgo Motecta vocant, quinque vocum, suavissima melodia, etiam instrumentis musicis attemperate; nunc primum, in lucem editæ; Monachii per Adam Berg*, 1570, en 4.º; 3.º *Teutsche Lieder von 4 stimmen nebit zuwey Dialogis cinem von 8 und den audem von 7 stimmen*, Munich, Adam Berg, 1570, en 4.º (Canciones alemanas á cuatro voces con dos diálogos, uno á ocho voces y el otro á siete); 4.º *Neue teutsche Lieder mit drey stimmen lieblich zu singen und anfallender instrumenten zu gebranchen* (Nuevas canciones alemanas á tres voces agradables, para cantar y tocar en toda clase de instrumentos) idem 1572, en 4.º; 5.º *Muttete aliquot sacre quatuor vocum que cum vive voci, tum omnis generis instrumentis musicis commodissime applicari possunt*, idem, 1574 en 4.º; 6.º Cinco motetes, dos madrigales, dos canciones francesas y cuatro alemanas á cinco y á ocho voces, ibid, 1576 en 4.º

Verdi (GIUSEPPE).—Célebre compositor dramático, nacido en Bussato, pequeño pueblo del ducado de Parma, en 9 de Octubre de 1814.—Un organista de aquella localidad, llamado *Provedi*, le dió las primeras lecciones de música y lo inició en los principios de la armonía.—Hasta la edad de 19 años permaneció Verdi en su pueblo natal, entregado á los estudios de composición.—A esta edad, comprendiendo lo insuficiente de la enseñanza incompleta que había recibido, pensó en adquirir conocimientos mas sólidos y extensos del arte de componer, pero para esto le era necesario alejarse de su país natal.—Hijo de una familia menesterosa, y no poseyendo por sí mismo los medios suficientes para trasladarse á algunos de los grandes centros artísticos de Italia, aceptó de buen grado la oferta que le fué hecha por el caballero Barezzi, de costearle los estudios en Milan todo el tiempo que fuese necesario, hasta tanto que Verdi estuviese en disposición de poder vivir con el producto de su talento.—Verdi llegó á Milan el año 1835, y habiendo solicitado entrar en el Conservatorio, no fué admitido por razones ó motivos, que si son verídicos hacen bien poco honor al rudo ó infundado criterio de aquellos que juzgan á las personas solo por el aspecto de la fisonomía.—Parece que este hombre célebre al presentarse por primera vez al director del Conservatorio de Milan, solicitando ingresar en la clase de composición, le fué negado lo que pedía, en razon á que su aspecto exterior y la expresión de su fisonomía no indicaban aquella chispa é inteligencia propias de los hombres de ingenio, y que algunos ilusos creen descubrir al punto en los rasgos ó detalles de la fisonomía, como son en el brillo de la mirada, en el contorno simétrico y regular de las facciones, y en otras puerilidades que nada hacen al caso.—Algunos biógrafos de Verdi alegan esto como la sola causa de no haber sido admitido Verdi en el Conservatorio de Milan.—Verdi escogió entonces por maestro á Lavigna, que desempeñaba por aquel entonces el puesto de *maestro al cembalo* en el teatro de la Scala.—El método de enseñanza de Lavigna era esencialmente práctico, y se reducía á hacer escribir á su discípulo diversos trozos sobre motivos diferentes, limitándose á corregirle las faltas y sin darle mas explicaciones. Despues de

tres años de estudio de este género, Verdi comenzó á escribir alguna música para piano, marchas y pasos redoblados para música militar, overturas, sinfonías, algunos trozos de canto, un *Stabat Mater*, y algunas otras piezas de música religiosa. Todo esto ha quedado inédito.—Su primer ensayo en la carrera de compositor dramático, tuvo lugar el 17 de Noviembre de 1839 en el teatro de la Scala de Milan, con su ópera *Oberto conte di San Bonifazio*.—Esta obra, aunque con las imperfecciones propias de un compositor novel, presentaba no obstante un carácter dramático muy acentuado, particularmente en el bello cuarteto del segundo acto, que fué el que contribuyó mas que nada al buen éxito de la obra.—La segunda ópera escrita por Verdi, fué la titulada *Un Giorno di regno*, cuyo libreto era una traduccion del *vaudeville* francés *Le faux Stanistas*.—Esta ópera, representada por primera vez en el mes de Diciembre de 1840, en el teatro de la Scala, obtuvo mal éxito y no fué puesta en escena mas que una noche.—El corresponsal de la *Gaceta general* de música de Leipzig, al dar cuenta de esta obra, la calificó de un *bazar de reminiscencias*. Despues de este contratiempo, Verdi se sintió como desalentado para seguir la senda que se habia trazado; pero habiendo aceptado del poeta Solera el libreto *Nabucodonosor*, que habia sido desechado por el célebre compositor Nicolai, que acababa de obtener grandes triunfos con su *Templario*, en las escenas de Turin, Génova y Milan, se dedicó con gran empeño á escribir la música de dicho libreto, y en el mes de Marzo de 1842 el *Nabucodonosor* fué representado con un gran éxito en Milan, y despues en las primeras escenas de Italia y del extranjero.—El carácter grandioso de esta ópera dió ya á conocer en Verdi la fibra de su génio fuerte y enérgico.—El contraste y oposicion del ritmo y de los efectos de colorido, la impetuosidad, el vigor de la instrumentacion y la vehemencia de ciertos cantos, indicaban ya las verdaderas cualidades de un gran compositor dramático.—A *Nabucodonosor* siguió *I Lombardi alla prima Crociata*, que fué representada en Milan en el mes de Febrero de 1845.—El éxito de esta última ópera aun fué mayor que la que le habia precedido; las mismas cualidades resaltaban en su estructura, y el verdadero génio de este artista aparecía ya en todo su

brillo.—A *I Lombardi*, sucedió *Hernani*, representada en Venecia en el mes de Marzo de 1844.—En esta ópera ya se mostraba Verdi con ese carácter de individualidad propia, que ha colocado este artista á la altura de ser único en su género, é incapaz de ser imitado por nadie.—La espresion dramática, el corte de la instrumentacion, la elegancia y novedad de ciertos giros y la verdad escénica, se manifiestan ya en esta ópera de un modo que no permiten poner en duda la inteligencia, el talento y el gran instinto musical de Verdi.

El éxito de *Hernani* fué inmenso en todas las escenas de Italia, y despues esta partitura ha dado la vuelta al mundo.—De menos mérito que *Hernani*, *I Due Foscari*, representada en el teatro Argentino de Roma el mes de Noviembre de 1844, fué recibida por el público con grandes muestras de indiferencia.—Despues de esta ópera dió *Giovanna d'Arco* al teatro de Milán en 1845, *l'Alzira* al teatro San Carlo de Nápoles en el mismo año, y la *Attila* al teatro de Venecia en 1846. El éxito de estas óperas fué algo dudoso, así como el de *Macbeth*, escrita para el teatro de Florencia en 1847, y el *I Masnadieri*, escrita para Lóndres, en cuya capital se estrenó sin éxito alguno en el mes de Julio de 1847.—Por aquella época se trasladó Verdi á Paris, en donde dió al teatro de la Grande ópera la *Jerusalem*, que era un arreglo hecho en francés de su ópera *I Lombardi*, el cual alcanzó un éxito momentáneo y pasajero.—De vuelta á Italia, escribió el *Corsario* para el teatro de Trieste, obra que hizo *fiasco* completo; *La Bataglia de Legnano*, representada en Roma en el mes de Enero de 1849, no fué bien acogida del público, lo mismo que el *Stiffelio*, estrenado en Trieste en el mes de Noviembre de 1850.—Antes de esta última ópera, Verdi habia hecho representar en el teatro de Nápoles su *Luisa Miller*, que fué bien acogida, y que es considerada como una de sus mejores producciones.—En el mes de Marzo de 1861, Verdi dió al teatro de Venecia el *Rigoletto*, ópera que goza hoy de gran popularidad, y que fué desde luego recibida por el público como un trabajo de gran mérito, que revelaba en el estilo de este maestro una cierta trasformacion.—Las frases y los períodos en general son mas completos y desarrollados, los motivos están mejor

tratados, y la estructura armónica de la instrumentación es algo más científica que en sus obras anteriores.—El aria de *Rigoletto* del segundo acto, el duo que le sigue de un gran carácter dramático, y el cuarteto final, son trozos en donde brilla el génio y el saber.—Tras *Rigoletto* vino *Il Trovatore*, representado en Roma en el mes de Enero de 1853.—El éxito de esta ópera ha sido inmenso, y ha recorrido todas las primeras escenas del mundo.—La escena del *Miserere* sobre todo, es una gran página, que viviría siempre como un modelo de verdadera belleza en el género lírico-dramático.—La *Traviata*, estrenada en Venecia en el mes de Marzo de 1853, cayó á la primera representación, pero bien pronto se hizo gustar del público, y hoy ha llegado á ser una de las óperas mas populares de Verdi.—*Les Vespres siciliennes*, escrita para la Grande Opera de Paris en 1855, fué acogida con frialdad, si bien esta ópera abunda en efectos brillantes de instrumentación.—En 1856, Verdi escribió *Simon Bocanegra* para el teatro la Fenice de Venecia, ópera en la que el maestro quiso hacer algo á imitación de esa nueva escala alemana, llamada *música del porvenir*, y que desgraciadamente no hizo mas sino involucrar su estilo, adulterando las bellas cualidades de su génio.—El éxito de *Simon Bocanegra* fué, por lo tanto, poco satisfactorio, y es una de las óperas de Verdi que gozan de menos estima entre los inteligentes.—En 1858 escribió para el teatro *Apollo* de Roma, *Un ballo in maschera*, que obtuvo buen éxito, así como la *Forza del destino*, estrenada en 1864 en el teatro de San Petersburgo.—La última ópera de Verdi ha sido *Don Carlos*, estrenada con gran éxito en 1867, en el teatro de la Grande Opera de Paris.—Por mas que se haya dicho y escrito sobre este compositor, nadie podrá negarle la gran celebridad que ha llegado á alcanzar en la época presente, lo cual no se consigue sino poseyendo mucho talento y siendo un verdadero génio.—La mas ó menos instrucción, la mas ó menos ciencia que encierran sus obras, lo complicado ó sencillo de sus armonías y la mas ó menos novedad de su música, no podrán nunca desvirtuar el mérito de ciertos giros elegantes, de ciertas frases llenas de un ardor y de un fuego que penetra, y de un carácter individual que es el que manifiesta y resume en si eso que lla-

manos génio.—Verdi es un artista de génio, y uno de aquellos hombres cuyas producciones impresionan fuertemente y conmueven á las masas, porque solo el génio es el que tiene ese poder.—Este ilustre compositor es dueño de una inmensa fortuna, ganada con el producto de su talento. Posee hoy grandes rentas y muchas propiedades, entre ellas una que abraza mas de dos leguas de extensión.—Verdi es diputado del parlamento italiano, miembro del Instituto de Francia, y posee gran número de cruces y condecoraciones.

Vermillon.—Instrumento antiguo, compuesto de ocho ó diez vasos de cristal, templados ó acordados por medio del agua, á manera de la *armónica*. Estos vasos están colocados sobre una tabla cubierta de paño, y producen el sonido por el choque de una varilla guarnecida tambien de paño. Los sonidos de este instrumento no dejan de ser agradables, y dan á la melodía un carácter particular, á causa de su timbre cristatino y opaco á la vez.

Viana ó Veana (MATÍAS JUAN).—Compositor de música religiosa, nacido en España á mediados del siglo XVI.—Fué maestro de capilla de la Encarnación de Madrid, y escribió gran número de composiciones sagradas.—En el catálogo de la Biblioteca musical del rey de Portugal, Juan IV, se citan dos libros de motetes á cuatro y cinco voces, y tres libros de villancicos á cinco y seis voces, todos de Viana, pero sin indicar la fecha ni el nombre del impresor.—La *Lira Sacro-hispana* ha publicado en particion uno de los villancicos de Viana á cinco voces.

Vibracion.—Cada una de las oscilaciones de una cuerda, cuando es frotada ó herida por otro cuerpo, es una vibración. La vibración es una cualidad peculiar del choque de los cuerpos; la regularidad de sus oscilaciones, la materia, la tensión del cuerpo y otras circunstancias, hacen que las vibraciones sean uniformes ó regulares, lentas ó rápidas, rectas ó trasversales, y que el sonido producido por ellas sea mas grave ó mas agudo, mas agradable ó desagradable, mas débil ó fuerte.

Vibrando.—Esta palabra indica un cierto modo de producir el sonido con la voz, haciéndolo vibrar: consiste en hacer una especie de gorgceo ó tremolo muy dulce con la

garganta, por medio del cual se imita una especie de temblor.—En los instrumentos de cuerda, este efecto se produce con un movimiento convulsivo de la mano.

Vibrazione (con)=V. *Vibiendo*.

Victoria (romás lucis de).—Ilustre compositor español, nacido en Avila hacia el año 1540.—Siendo joven se trasladó á Italia, en donde fué maestro de sus compatriotas Morales y Escobedo. Habiendo estudiado detenidamente las obras de Palestrina, llegó á asimilarse el estilo de este maestro de tal modo, que algunas de sus obras bien puede decirse que superan en mérito á las del fundador de la música sagrada.—Victoria fué el primer compositor que puso en música los himnos sagrados para todo el año.—La novedad de su estilo fué criticada por los maestros italianos y flamencos de su época, á causa de la originalidad y buen gusto de sus obras, cosas que entonces estaban fuera de la práctica rutinaria seguida por sus contemporáneos.—En 1575 Victoria obtuvo la plaza de maestro de capilla del Colegio Germánico de Roma, y dos años después fué nombrado maestro de la iglesia de San Apolinario.—De vuelta á España recibió el título de capellán del rey.—Este insigne compositor vivía todavía en Madrid por los años de 1605, puesto que hizo imprimir este mismo año un oficio de difuntos á seis voces, compuesto para la muerte de la emperatriz. Se cree que su muerte tendría lugar en 1608. Las obras que se conocen de este gran compositor, son las siguientes: 1.º, *Liber primus, qui missas psalmos, Magnificat ad virginem Dei Matrem Salutationes, aliaque complectitur*, 4, 5, 6, 8 voc.—Venetis apud Angelum Gardamm, 1576.—Esta obra está dedicada á Ernesto de Baviera. 2.º, *Cantica B. Virginis vulgo Magnificat*, 4 voc. una cum quatuor antiphonis B. Virginis, per annum 5 et 8 voc.; Romæ ex typ. Dom. Basæ apud Franc. Zannetum, 1581, en fól. 3.º, *Hymni totius anni secundum S. R. E. consuetudinem*, 4 voc. una cum quatuor psalmis pro præcipuis festivitibus, 8 voc. idem, 1581, en fól.—Hay otra edición de esta obra con el título italiano *Inni per tutto l'anno à quatro voci*, Venetia, appresso Giac. Vincenti, 1600, en 4.º Esta obra está dedicada al papa Gregorio XIII. 4.º, *Missarum liber primus* 4, 5, 6 voc. ad Philippum secundum Hispaniarum regem catholi-

cum, Ibid., 1585, en fól.—El segundo libro de misas de Victoria apareció en Roma en el mismo año de 1585, y los dos libros fueron reimpresos bajo el título siguiente: *Thomæ Ludovici Victoria Abulensis Missarum libri duo quæ partim quaternis partim quintis, partim senis concinuntur vocibus*. Romæ ex typographia Dominici Basæ MDLXXXIII, en fól. menor. Al fin de la última hoja se lee: *Romæ, apud Alexandrum Gardanum, 1585. 5.º. Officium hebdomadæ Sanctæ, Romæ, ap. Angelum Gardanum, 1585. 6.º, Motecta festorum totius anni cum communi sanctorum* 5, 6, 8 voc. Ibid., 1585. Una segunda edición se hizo de este libro con el título de *Cantiones sacre* 4, 5, 6, 8 voc. Bilingen, 1588, en 4.º.—Esta colección fué reimpressa con la adición de algunos motetes á doce voces del mismo autor, bajo el título de *Motecta* 5, 6, 8, 12 voc. *que nunc melius excussa alijs quam plurimis adjunctis, noviter sunt impressa*. Mediolani, ap. Franc. et hered. Simonis Fini, 1589.—Otra edición apareció en 1590 con el título de *Cantiones sacre* 5, 6, 8, 12 voc., en 4.º; 7.º *Missarum liber secundus* 4, 5, 6, 8 voc. una cum antiphonis *Asperges et Vidi aquam, totius anni*, Romæ ex typ. Ascanii Donangeli ap. Franc. Coattinum, 1592. 8.º, *Officium defunctorum sex vocum*.—Matriti, Joachin Velasquez, 1605, en fól.—En la *Lira Sacro-hispana* se han publicado de Victoria la misa *Ave Maris Stella*, una misa de *Requiem* sobre canto llano, y cinco motetes en partición.—Victoria es considerado á justo título como uno de los mas ilustres maestros de la gran escuela española, que tanto contribuyó á la creación del verdadero género religioso, pudiéndose citar sus obras como una de las primeras que iniciaron en Europa la época de transformación que había de sufrir el estilo religioso para salir del estado monótono é incoloro en que se hallaba.—La verdad en la expresión de la letra, el buen canto y la claridad de la armonía en el giro melódico de las partes, comenzaron ya á manifestarse en las obras de este genio, que es sin duda una de las glorias de nuestra historia musical.

Viebla ó vihuela.—De todos los instrumentos que por sus formas indican haber pertenecido á la mas remota antigüedad, ninguno se remonta á una época tan lejana como la vihuela.—Este instrumento se vé figu-

rar con diferentes nombres en las poesías de los trovadores y de los menestrales, así como igualmente representado bajo diversas formas en muchos monumentos y esculturas antiguas. Según la opinión de varios historiadores, este instrumento, cuyo mecanismo indica haber sufrido muchos cambios y perfeccionamientos, era exactamente igual al *canon* ó al *chelys*, especie de monacordio que se ve figurar sobre un gran número de monumentos de una gran antigüedad. Esto prueba que si el instrumento fué en un principio el *chelys*, daría origen á la cítara, á la guitarra y á los demás instrumentos de cuerda, puesto que el *chelys* es considerado por algunos como el padre de todos los instrumentos de esta especie.

Este instrumento fué conocido de los antiguos bajo diferentes nombres: en el siglo XIII se llamaba *syphonia* ó *cifonia*. Los latinos le conocieron bajo el nombre de *sambuco*. Diferentes autores antiguos, que hacen mención de este instrumento, lo presentan como propio para escitar la alegría y el placer, y uno de los instrumentos que estuvieron mas en boga en la antigüedad.

Las formas de la vihuela en un principio eran sumamente simples; provista primeramente de una caja de resonancia parecida á la del bandolin, venia á ser una especie de guitarra, cuyas cuerdas se ponian en vibración por medio de un pedazo de pluma llamado *plectrum*; mas tarde el *plectrum* fué constituido por una especie de arco compuesto de un trozo de madera dentada, y guarnecido con una piel. Despues de esta reforma le fué agregado un teclado, que se ajustaba al mango del instrumento, con martinetes que hacian las veces de los dedos: el arco empleado entonces, no llenando las condiciones de sostener el sonido ni de darle mas ó menos amplitud, fué sustituido por una rueda, sobre la cual las cuerdas se apoyaban con mas ó menos fuerza, por medio de un manubrio que hacia girar á dicha rueda. Esta última modificación completó el mecanismo de este instrumento, cuyo uso, tan apreciado en la antigüedad, ha desaparecido del todo.

Vigore (con).—Término italiano que indica mucha fuerza y energia en la ejecución de la música.

Vigoroso.—V. *Vigore*.

Villancicos.—Cantos del género religioso,

que se usan en las iglesias para las fiestas de Navidad. Estas composiciones, que se ejecutan tambien con acompañamiento de orquesta, son de un carácter festivo y alegre.

Villanella.—Antigua danza napolitana, acompañada de canto.

Viola.—Instrumento de la familia del violín, montado como este de cuatro cuerdas. La forma de este instrumento es algo mas abultada que la del violín, no diferenciándose de este sino en el temple de sus cuerdas y en tener las dos mas graves de estas guardadas de un hilo metálico. Su digitación es la misma, y solo se diferencia en la música que se le escribe, y en el volumen y calidad del sonido, que es mayor, debido al grueso y grado de tensión de sus cuerdas.

Este instrumento representa un papel muy importante en la orquesta, y ocupa el medio entre el violoncello y el violín: sus sonidos son mas graves que los de este último, aunque de un timbre mas dulce y melancólico.

La *viola* trae su origen de otro instrumento que tenia este mismo nombre, y que se cultivaba en el siglo XV. Este instrumento parece haber dado lugar á casi toda la familia de los instrumentos de cuerda, tal cual como los conocemos hoy. Los fabricantes italianos del siglo XV, reconociendo los inconvenientes que resultaban de las diversas clases de *viola* que se usaban por aquel tiempo, como eran la *viola de amor*, la *viola di gamba*, el bajo de *viola* y otras varias especies, cuya diferencia consistia únicamente en el mayor ó menor número de sus cuerdas, decidieron formar un tipo que regularizase de cierto modo la forma y el número de las cuerdas. A este efecto, despues de varios ensayos y modificaciones, fijaron la verdadera dimension de la *viola*, y le adaptaron cuatro cuerdas nada mas, templadas en quintas ascendentes. La *viola* así reformada, dió lugar á la invención de la *pequeña viola*, ó sea el violín de nuestros dias, y á la de la *grande viola*, instrumento grave, que despues recibió el nombre de *contrabajo*. Entre estas dos extremidades se colocaba la *viola* actual y el violoncello, diminutivo de la *grande viola* ó *contrabajo*.

A la sagacidad ó inteligencia de los fabricantes italianos del siglo XV y del XVI se debe la formación de la familia de los instrumentos de cuerda y arco, tan importante hoy

en la orquesta, y tan adecuada á llenar todas las exigencias del arte. La escala que abraza esta familia de instrumentos es de una inmensa estension, elevándose sus sonidos desde las notas mas graves y profundas del contrabajo hasta los sonidos sobreagudos, producidos por las notas armónicas del violín. En esta grande escala la viola ocupa una plaza intermediaria entre el violín y el violoncello, y su destino es tan importante, cuanto que sin su presencia faltaria el anudamiento á el enlace y trabazon de una obra musical. Los antiguos compositores dieron poca importancia á este instrumento, y no se servían de él sino para reforzar el bajo; pero los grandes sinfonistas Mozart y Beethoven fueron los primeros que comprendieron todo el partido que podía sacarse de la orquesta, haciendo uso de la sonoridad tierna y delicada de la viola.

Viola di spalla.—Este instrumento estuvo en uso á principios del siglo pasado. En la música instrumental estaba destinada á la ejecucion de la parte principal. Esta viola era el medio entre la viola de hoy y el violoncello; para tocarla se echaba sobre el hombro y se sujetaba con una correa que pasaba por el pecho.

Viola pomposa.—Este instrumentose usó mucho á mediados del siglo pasado, y parece fué inventado por el célebre compositor alemán Juan Sebastian Bach. Su forma era mayor que la de la viola ordinaria, y tenia cinco cuerdas, acordadas en *do*, llave de bajo, por bajo del pentágrama, y las cuatro restantes en quintas ascendentes.

Viola de tenor.—Cuando la viola comenzó á figurar en la orquesta, se usaban dos clases de viola; á la una se le escribía en clave de *do* en tercera, y á la otra en clave de *do* en cuarta, unisón con la voz de tenor, de donde le vino el nombre de viola de tenor.

Viola di gamba.—Instrumento antiguo de cuerdas y arco, que no se diferenciaba del violoncello sino en el número de las cuerdas. Contenia seis ó siete cuerdas, templadas en *re*, clave de bajo por bajo de las líneas *sol*, *mi*, *la*, *re* ó *si*.

Viola bastarda.—Especie de viola muy antigua, cuya forma era mas larga y estrecha que la viola ordinaria. Estaba montada de seis cuerdas, templadas en *do*, clave de *fa* en

cuarta línea, por bajo del pentágrama, y *fa do*, *mi*, *la*, *re*.

Viola de amor.—Este instrumento es mayor que la viola ordinaria, y su mango es mas largo. Contiene siete cuerdas, templadas en *sol*, clave de *fa* en cuarta, primera línea, *do sol do mi sol do*, ó *sol do mi la re sol do*.—Por debajo del puente pasan unas cuerdas metálicas de acorde fijo, las que dan al sonido un timbre en extremo dulce y poético.

Violicembalo.—El objeto de la invencion de este instrumento, por Juan Haydn en 1609, en Nuremberg, fué el dar al piano la misma facultad que poseen los instrumentos de arco, de alargar la duracion del sonido, y de modificarlo en su mas ó menos fuerza. Por medio de un mecanismo particular aplicado á las cuerdas del piano, el violicembalo producía los sonidos con mucha mas duracion que este; pero este proceder quedó incompleto, hasta que el abate Fertia de Venecia lo modificó, haciendo que el violicembalo imitase con bastante perfeccion los instrumentos de arco. Recientemente se ha inventado un instrumento de esta clase, cuyos sonidos son casi idénticos á los del cuarteto de cuerda.

Violín.—De todos los instrumentos de cuerda, el mas rico, el mas melodioso, el más brillante, y el que se presta mas que ningún otro á todo género de expresion, es sin duda el violín. La flexibilidad de sus sonidos, su fuerza, su elasticidad, y la fecundidad de sus recursos, hacen de este precioso instrumento el intérprete mas poderoso de la melodía y de todos sus acentos. Como la trompeta, su riqueza de timbre le permite el poder producir acentos fuertes y belicosos; lo mismo se transforma en arpa, haciendo oír sonidos límpidos y cristalinos, como imita el canto suave y tranquilo del órgano con un acento de dulzura inefable. Sus sonidos tiernos y apasionados cantan, lo mismo que la flauta ó el oboe, el amor sencillo y pastoril, y de la misma manera que el fagote ó el corno inglés, se quejan en acentos lánguidos y melancólicos, así tambien el violín con su infinita variedad de recursos espresa en sus cuerdas del medio los sentimientos mas puros y delicados, y las sensaciones mas tiernas y sublimes. Todos los acentos de la música, todo género de expresion, y todos los subterfugios del arte, están al alcance de este rico instru-

mento, que es el mas fiel intérprete de la música moderna.

El violín está montado de cuatro cuerdas de tripa, de las cuales la mas grave está guardada de un hilo metálico, y produce el tercer *sol* del teclado del piano. Las otras tres están templadas en quintas del grave al agudo *re, la, mi*. La estension del violín es de tres octavas y una sesta, abrazando mas de treinta y dos sonidos del grave al agudo. Esta estension es suficiente para llenar todas las exigencias del canto y de la modulacion. La diferencia en el timbre de estos sonidos, segun la cuerda y la posicion en que se producen, son la causa de la inmensa variedad que ofrece este instrumento con solo cuatro cuerdas.

La digitacion del violín, es por posiciones que abrazan una cierta estension del mango, dentro de la cual se comprende poco mas de dos octavas. El estudio de las posiciones constituye el aprendizaje del instrumento y las reglas del manejo de los dedos.

Por medio del arco, el violín puede producir dos ó mas sonidos á un mismo tiempo, y formar de por si un acorde. Dos sonidos producidos sobre dos cuerdas distintas, pueden prolongarse y servir para el trémolo, asi como para el trino. El golpe de arco de tres sonidos sobre tres cuerdas, no se emplea ordinariamente sino en los finales ó en golpes aislados: no obstante, en los conciertos de violín se encuentran pasajes de acordes consecutivos, los cuales se producen con un golpe de arco particular, el cual reúne á una gran dificultad, una gran sonoridad y brillantez.

La manera de conducir el arco es una parte esencial del estudio del violín; el *stacato*, el *ligado* y el *picado*, son los tres principales golpes que abraza el estudio del arco. Los demás golpes ó maneras de tocar, ya sea con la punta, talon ó medio, no son mas que modificaciones de estos tres modos principales.

Otro de los recursos que ofrece este instrumento, son los sonidos *armónicos*, los cuales se obtienen apoyando débilmente los dedos de la mano izquierda en determinados sitios de las cuerdas. Estos sonidos son de una sonoridad y un timbre particular, y muy difíciles de producir claros y bien perceptibles para el oído, razon por la que en la orquesta se escasea su uso, y en donde es mas

frecuente es en la música de concierto.

La *sordina* es un accesorio del violín, que se le añade con el objeto de sacar mas partido del instrumento. Este pequeño cuerpo de madera ó de marfil, que se ajusta á la parte superior del puente del instrumento, debilita la fuerza del sonido y parece como alejarlo del oído, dándole una expresion de tristeza y de dulzura, que siempre produce buen efecto cuando se emplea en la orquesta.

El *pizzicato* es tambien uno de los recursos mas importantes del violín; su uso, que es frecuente, produce muy buen efecto en los acompañamientos y hace resaltar la voz con mas sonoridad y pureza, dándole una expresion graciosa y animada.

Las cuerdas del violín, no obstante tener un acorde fijo en quintas ascendentes, *sol, re, la, mi*, algunos artistas célebres le han dado un acorde diferente, con el objeto de obtener una sonoridad mas pura y brillante. Beriot subia la cuarta cuerda, *sol*, un tono para tocar sus conciertos. Baillot, al contrario, bajaba muchas veces un semitono la cuarta cuerda, con el objeto de obtener efectos dulces y graves. Paganini tocaba muchas veces con todas las cuerdas un semitono mas alto que la orquesta, lo cual daba una doble fuerza y resonancia al instrumento, haciéndolo sobresalir sobre todos los demás.

En cuanto al origen del violín, se han emitido tantas aserciones, que seria arriesgado determinarlo á punto fijo: lo único que parece mas probable, es que el violín, tal cual como lo poseemos hoy dia, no se remonta mas allá del siglo XV, en cuya época los célebres fabricantes italianos Stradivarius, Guarnerius, Amati, Bergunzi, Steiner y otros, modificaron las formas de los diversos instrumentos de esta especie, que existian por aquel tiempo, dando lugar una de estas modificaciones al violín de nuestros dias.

Violín piccolo = Violín acordado en *do* por bajo del pentagrama, *sol, re, la*. Su uso ha desaparecido.

Violinista = Músico que toca el violín.

Violoncello. = Este instrumento es derivado de un cambio ó modificacion operada en la viola di gamba, ó sea bajo de viola. Su invencion se debe al P. Tardieu de Tarascon, á principios del siglo pasado: entonces tenia cinco cuerdas, *do, sol, re, la, re*, que hoy dia

se han reducido á cuatro acordadas en *do*, clave de *fa* en cuarta, por bajo del pentágrama, y *sol*, *re*, *la*, las tres restantes. Las dos cuerdas mas graves están guarnecidas, como en la viola, de un hilo metálico. El *la* de la cuerda mas aguda corresponde al *la* mas grave del violin sobre la cuarta cuerda. Al violoncello se le escribe la música en clave de *fa* en cuarta, cuando se usa como instrumento de acompañamiento: cuando ha de ejecutar notas agudas ó un canto cualquiera, se le escribe en clave de *do* en cuarta línea, ó en clave de *sol*.

El carácter distintivo de este instrumento, es su timbre suave, dulce y majestuoso. Su canto es tierno y sensible, y sus sonidos, que imitan muy bien las inflexiones de la voz humana, conmueven y elevan el alma. Ya sea en el acompañamiento ó en el canto, este instrumento se presta á todos los cambios de la armonía y á todos los caprichos de la melodía. El violoncello se presta igualmente al trino, á la doble cuerda y al arpeggio, como los demás instrumentos de su especie, ocupando en la orquesta un lugar importante, ya sea reforzando al bajo, puesto en juego con el cuarteto de cuerda ó con otros instrumentos.

El violoncello tiene una digitación particular, que es, si se quiere, mas difícil que la de los demás instrumentos de su clase, á causa del uso que hay que hacer del pulgar en el *capo-tasto*. Los sonidos armónicos son en gran número en este instrumento, y el *pizzicato*, así como la sordina, son empleados con el mismo éxito que en los demás instrumentos de su especie.

Violoncellista.—Músico que toca el violoncello.

Violon.—Nombre de un antiguo instrumento de grandes dimensiones, que servia otras veces de contrabajo á las diferentes especies de violas. Al violoncello de hoy día se le dá tambien en España el nombre de violon.

Virgula.—Nombre dado por algunos á las rayas trasversales que marcan las divisiones de los compases en el pentágrama.

Virgulas.—Rayas que terminan la nota en la notacion del canto llano.

Virtuoso.—En Francia dan este nombre á todo artista distinguido, ya sea cantor, instrumentista ó compositor.

Virués y Spinola (JOSÉ JOAQUIN DE).—Nació en Jeréz de la Frontera el 27 de Julio de 1770, y dedicado á la carrera de las armas, entró de cadete en las Guardias españolas el 27 de Julio de 1786. Una larga serie de servicios militares en las guerras del Rosellon, de Portugal y de la Independencia lo elevaron hasta el puesto de mariscal de campo, recorriendo todo el escalafon de la carrera, y obteniendo la mayor parte de sus ascensos por méritos de guerra. En las campañas de 1795 á 1795, contra la república francesa, se distinguió entre los oficiales mas bizarros, rescatándose en su hoja de servicios multitud de acciones y hechos distinguidos, por los cuales obtuvo sus ascensos hasta el grado efectivo de coronel, que le fué concedido durante la misma guerra. En 1801, cuando la guerra de Portugal, estuvo en ella como ayudante del estado mayor del ejército, y por sus servicios en esta campaña obtuvo en 1802 el grado de brigadier, siendo en este mismo año nombrado jefe de la secretaria de negocios del real servicio, á cargo del generalísimo Godoy.

Otros muchos é importantes servicios prestados cuando la invasion francesa y en la guerra civil, elevaron á Virués al alto puesto que ocupaba en la milicia.—Este distinguido veterano, que habia recibido una brillante educacion, y que poseia conocimientos extensos en literatura y música, se dedicó con doble empeño al cultivo de estos dos ramos.

Dió á la prensa diferentes trabajos literarios, que lo colocaron como escritor entre muchos clásicos y hablistas, y en el ramo musical llegó á adquirir una reputacion europea. La academia filarmónica de Bolonia le dió ingreso en su seno en la clase de maestro honorario de capilla, y celebridades tan altas como Rossini y otros ilustres maestros, le dispensaron su amistad y sus elogios. Otras corporaciones artísticas y literarias le dieron tambien sus diplomas, obteniendo en este sentido tantos ó mayores lauros que los que habia conseguido en su carrera militar. El Real Conservatorio de música y declamacion de Madrid lo nombró adicto facultativo, y sus obras sirvieron algun tiempo de texto para algunas enseñanzas del establecimiento. A todas estas distinciones reunia este ilustre militar los títulos de caballero de las órdenes de Calatrava y de San

Juan, y el de maestrante de la real de Ronda, hallándose además condecorado con diferentes cruces civiles y militares, testimonio de sus méritos y servicios.

Virués murió en Madrid á la edad de 70 años, el día 15 de Mayo de 1840, y su retrato, en traje de general, se conserva en el colegio militar de infantería de Toledo, de cuyo establecimiento fué director.

Dejó escritas diferentes obras y trabajos, inéditos unos, otros publicados, conociendo nosotros por nuestra parte de estos últimos los siguientes:

1.º *La Enriada en verso castellano*. Madrid, imprenta de D. Miguel de Burgos, 1821, en 8.º—Esta obra, traduccion del célebre poema de Voltaire, está hecha en endecasílabos asonantados, y es indudablemente una excelente traduccion, en la que, á la verdad y exactitud de la version, se une el lenguaje mas puro y castizo.

En el prólogo de la traduccion anuncia para otra edicion el publicar juntamente con el poema, el *ensayo sobre el poema épico* del mismo Voltaire, y segun nuestras noticias, hubo de hacerlas, pero no hemos tenido ocasion de ver el libro.

2.º *Nueva traduccion y parafrasis genuina en romances españoles de los salmos de David, con notas sobre cada versículo del texto*. Madrid, imprenta de D. Leon Amarita, 1825, tres tomos en 12.º—Esta obra la dedicó Virués á S. M. el rey D. Fernando VII.

3.º *Nueva traduccion y parafrasis genuina de los cánticos del antiguo y nuevo testamento, y de los himnos de la Santa Iglesia, adaptada poéticamente á todos los géneros conocidos de metros y de texturas musicales*. Madrid, 1837, imprenta de Yenes. Esta obra hace coleccion con la anterior, formando el tomo 4.º, y promete el autor su continuacion de otras traducciones biblicas, que ignoramos llevar á cabo.

En ella demuestra Virués su fecunda facilidad poética y las excelentes cualidades de traductor que lo colocan en primera linea entre los que se han distinguido en España en esta clase de trabajos. Su nombre en este sentido puede figurar al lado de Fr. Luis de Leon, del P. Isla, de Jauregui y de Burgos, que son los modelos castellanos en la clase de traductores. Fuera de estas obras, no conocemos ningun otro trabajo literario de

Virués mas que las siguientes publicaciones pertenecientes al género didáctico musical, y por las cuales consideramos á este ilustre general muy digno de figurar en la presente obra.

4.º *Cartilla armónica, ó el contrapunto explicado en 6 lecciones*. Madrid, 1824, en la imprenta Real, en fol., dedicada á S. M. la reina. Esta obra fué traducida al francés por Nuñez Taboada y á otros idiomas, siendo uno de los trabajos que mas crédito dieron á su autor. En ella inició el nuevo sistema de música que desarrolló mas tarde en la obra siguiente.

5.º *La Gencuphonia ó generacion de la bien sonancia música*. Madrid, en la imprenta Real, año de 1831.—Dedicó Virués esta obra á S. M. la reina Doña Maria Cristina, y fué publicada al mismo tiempo que en Madrid en Lóndres y en casi todas las capitales de Europa en los respectivos idiomas de cada nacion. Fué tal el éxito que en un principio obtuvo el nuevo sistema de armonia propuesto por Virués, que su obra fué adoptada por aquel entonces como obra de testo en el Conservatorio de Madrid y en otros establecimientos de Europa, habiendo merecido la sancion del gran maestro Rossini. Acompaña á esta obra, que dió gran celebridad á Virués, un excelente retrato del mismo en litografía de cuerpo entero, y en traje civil, formando la obra un gran tomo, elegantemente impreso, del que poseemos un buen ejemplar.

Respecto á las reformas introducidas por Virués en la ciencia de los sonidos, bien puede decirse que, aunque su sistema no abrazaba el arte de la armonia bajo todos los puntos de vista del orden omnisonal, de la buena forma y estructura de la frase, del buen canto de las voces, y de la relacion tonal de los diversos acordes, considerados en sus múltiples y reciprocas resoluciones, su teoría, no obstante, tenia el gran mérito de no ser empirica, de ser enteramente nueva y de estar basada en el exámen de ciertos hechos, que á Virués cabe indudablemente la gloria de haber sido el primero que los haya hecho aparecer como formando la base primordial del gran edificio armónico.—Este exámen, reducido á los tres acordes naturales y genuinos que dan la idea de la tonalidad, y á las resoluciones de estos mismos, designadas por Vi-

rués con los nombres de *cadencia*, *precadencia* y *trascadencia*, ha dado lugar despues á la formacion de otros sistemas de armonía, como el de Fetis por ejemplo, cuyo fundamento no es otro que el de la teoria establecida primeramente por nuestro compatriota. Bajo este concepto, Virués puede ser considerado en el arte musical como iniciador de un principio, que despues ha sido fecundo en útiles deducciones y en provechosas consecuencias; pues hasta su época ningun teórico habia tomado como punto de partida para formular su sistema los tres acordes de la tónica cuarto y quinto grado, fundándose en ellos para establecer sus teorías.—Este descubrimiento de la base primitiva de la tonalidad moderna se debe sin duda á este ilustre patricio, que supo dejar un nombre glorioso, tanto en las armas como en las letras y en las artes.

Vivace.—Término italiano que se une ordinariamente á la palabra *allegro*, para indicar una gran animacion y vivacidad en el movimiento de la música.

Vivacità (con).=V. *Vivace*.

Vivanco (SEBASTIAN).—Maestro de capilla de la catedral de Salamanca, y uno de los compositores de música que gozaron de más renombre en España á principios del siglo XVII.—En 1610 se publicó un libro de misas y otro de motetes de Vivanco por un tal *Artus Tabernellus Autverpianus*.—En 1612 este maestro fué nombrado catedrático de música en la universidad de Salamanca. Sus obras se hallan esparidas en los archivos de las iglesias de Salamanca, de Alcalá de Henares y de Toledo. En la *Lira Sacro-hispana* se ha publicado un *Magnificat* á ocho voces de Vivanco.

Vivisimo.—Esta palabra espresa el mayor grado de celeridad en la ejecucion de una pieza de música.

Vocal.—Música vocal es aquella que está escrita para voces solamente.

Vocales prohibidas.—En el solfeo italiano, las vocales prohibidas son la *i* y la *u*.

Vocalizacion.—Ejercicio del solfeo que se pone en práctica despues que la voz del discípulo ha adquirido ya la suficiente fuerza de entonacion, para poder producir los sonidos pronunciando una sola vocal.

Vocalizar.—Solfear pronunciando una sola vocal, que ordinariamente es la *a*, por ser

la que mas se presta á la emision de la voz.

Vocalizzo.—Nombre italiano del ejercicio de vocalizacion.

Volata.—Nombre italiano que se dá á la voz en la ejecucion rápida de un pasaje compuesto de varias figuras de notas, pronunciando una sola vocal, y dentro de una misma aspiracion.

Volatina.—Ejecucion rápida de una escala diatónica con la voz.

Volta.—Término italiano que se usa para indicar la repeticion de uno ó mas compases del final de una frase musical: se escribe 1.^a *volta*, 2.^a *volta* sobre uno ó mas compases del final de la frase, para indicar que dichos compases se han de ejecutar los de 1.^a volta la primera vez, y los de 2.^a á la repeticion de la frase. En donde se usa mas esta especie de indicacion, es en la música de baile.

Voltipresto.—El voltipresto es un mecanismo que se ajusta á la parte inferior de un atril, con el objeto de volver las hojas de un cuaderno ó de un libro de música sin el auxilio de la mano.

Varias varillas movibles se intercalan entre cada una de las hojas del libro, y por medio de una pequeña palanca, puesta en juego por el pié, cada hoja se vuelve á su tiempo debido, sin que el ejecutante tenga para ello que abandonar el instrumento.

Volúmen.—Esta palabra indica el grado de intensidad de un sonido producido por una voz ó un instrumento.

Voz.—De todos los medios de interpretacion que posee la música, ninguno iguala en belleza al de la voz humana. La voz, que no es otra cosa sino el resultado de las vibraciones del aire impelido por los pulmones hácia la laringe, es un agente de sonoridad que posee todos los recursos y todos los medios de ejecucion propios para cautivar el oído y hacer llegar al alma toda clase de sentimientos. Todos los medios que posee el arte para agradar y conmover con la combinacion de los sonidos ó de los instrumentos, están destinados no mas que á embellecer y adornar á este agente principal, cuyo destino es el interpretar los pasajes mas delicados y los rasgos mas sublimes de la música.

La diferencia de la voz, ya sea en lo agudo ó grave, depende esencialmente de la organizacion particular de la laringe, que es su

órgano principal. Hay dos especies principales de voz, que son la de hombre y la de mujer: estas dos especies tienen otras divisiones que son las que forman la voz de *bajo* y *tenor* en la de hombre, y la de *contralto* y *soprano* en la de mujer. Además hay otras subdivisiones, segun su mas ó menos estension, como son el *barítono* y el *mezzosoprano*, y segun la calidad ó el timbre de la voz, que sea bueno ó malo, fuerte, sonoro, lleno, justo, pastoso, ágil, vigoroso, velado, etc.

Todas las voces, sean de hombre ó de mujer, se distinguen por una cualidad que le es peculiar, ya sea en el timbre, en el volumen, en la plenitud de sus sonidos ó en la resonancia de estos. Esta diferencia constituye uno de los medios de que el compositor puede disponer para cautivar al oído con la combinacion de los diferentes timbres de las voces. La parte esencial de esta combinacion, consiste en mantenerlas dentro de sus límites ó extensiones respectivas, sin subirlas demasiado ni bajarlas tampoco; lo cual hace que el efecto sea producido sin esfuerzo del cantante, y que sea todo lo agradable y bello de que la voz humana es susceptible.

Voz exterior.—Voces exteriores son aquellas que ejecutan las partes mas agudas y mas graves de una composicion musical, como son la voz de soprano y la de bajo.

Voz de pecho.—Es la producida por las vibraciones de la laringe, siendo la mas pura y sonora de todas.

Voz de cabeza.—Esta clase de voz, llamada tambien de *falsete*, se produce por medio de una presion particular de la laringe, con la cual las vibraciones del aire, siendo mas aceleradas, producen los sonidos mucho mas agudos que los de la voz de pecho, aunque con mucha menos fuerza y volumen que estos.

Voz humana.—Nombre de un registro del órgano que imita los sonidos de la voz de hombre.

Voz intermedia.—Voces intermedias son aquellas que están entre la voz mas aguda y la mas grave, como son las de contralto, barítono y tenor.

Voz principal.—En una composicion musical, la voz principal es aquella destinada á ejecutar la parte mas interesante de la composicion, y á la cual las demás partes no hacen mas que seguir ó acompañar.

Vuoto.—Término italiano que significa *vacio*, y que se emplea para indicar en los instrumentos de cuerdas que una de estas ha de tocarse al aire sin apoyar sobre ella el dedo.

W.—Estas dos letras se suelen emplear como abreviatura de las dos partes de violín en una particion.

Wagner (RICARDO).—Compositor alemán, nacido en Leipzig el 22 de Mayo de 1813.—De muy jóven entró en la universidad de su villa natal, en donde cursó filosofía, dedicándose despues al estudio de la armonia y de la composicion bajo la direccion de Weinlig, cantor de la escuela de Santo Tomás.—El primer fruto de este estudio fué una overture, que se ejecutó en los conciertos de *Gewandhaus*.—Esta overture fué seguida de algunos otros trabajos de composicion, y de una sinfonia, que fué igualmente ejecutada en los mencionados conciertos el 10 de Enero de 1833.—Wagner contaba á esta época veinte años de edad, y habiéndose decidido á seguir la carrera de la música, procuró granjearse una posicion en este sentido, y al efecto consiguió ser nombrado director de música del teatro de Magdebourg, plaza que le fué concedida el año 1834.—Bien pronto se vió aguijoneado por el deseo de componer para el teatro, y habiendo escrito él mismo un libreto titulado *Tees*, le puso una música incorrecta y mala, como no podia por menos, siendo diñanada de un jóven artista, que á su falta de experiencia y de chispa y genio, que muchas veces suplen en parte la ausencia de aquella, reñia además la circunstancia de lo escaso é incompleto de su educacion musical.—El mal éxito de esta ópera no le impidió escribir á poco tiempo otra, titulada *La novice de Palermo*, que fué representada el 29 de Marzo de 1836 en el teatro de Magdebourg, haciendo un *fiasco* completo.

Exasperado con estos primeros reveses, Wagner abandonó su destino, y decidió trasladarse á Paris con el objeto de darse á conocer en este centro de las artes.—Su inusitada ambicion y sus grandes deseos de adquirir nombre le hicieron acometer el viaje sin poseer siquiera los medios necesarios para poder vivir en Paris.—Llegado á esta capital en 1839, su primer cuidado fué buscar compatriotas suyos que le ayudasen á llevar á cabo las grandes miras que traia consigo:

Su intencion era darse á conocer nada menos que en la escena de la Grande Opera.—Oscuro, desconocido, sin recursos para atender á su subsistencia, escaso de saber y de experiencia, pero dotado de ese carácter que á tantos ha encumbrado, Wagner tuvo que resignarse á pasar por todas las penalidades consiguientes á sus locas aspiraciones.—Algunos editores le proporcionaron trabajos con que pudiese procurarse lo necesario para su subsistencia; pero Wagner menospreciaba estas ocupaciones, que se reducian á arreglos de partituras para piano y á escribir algunos aires ó canciones, que nunca pudieron penetrar en los salones de Paris por el mal gusto y la ausencia total que se notaba en ellos de todo sentimiento melódico. Despues de tres años pasados en Paris en tentativas infructuosas, y soportando hasta los azares de la miseria, Wagner se resolvió á volver á su patria, confiado en que su ópera *Rienzi*, que habia concluido en Paris, seria admitida en algunas de las grandes escenas alemanas. Sus esperanzas no se vieron defraudadas, pues debido á las influencias de sus amigos y á ciertas esperies que se habian esparcido acerca del talento original del nuevo compositor, que segun él mismo preconizaba, habia descubierto nuevas formas y giros no conocidos en el arte moderno, y que pertenecian á una música llamada por él *música del porvenir*, consiguió por este medio el que á su llegada á la capital de Saxe su ópera *Rienzi* fuese admitida por la direccion del teatro, y ejecutada al poco tiempo con un éxito maravilloso. La suerte del artista habia cambiado enteramente hasta el punto de que, debido al gran éxito alcanzado con esta obra, Wagner fué nombrado maestro de capilla del rey de Saxe con honorarios muy crecidos.—Esta ópera hizo correr su nombre por toda Alemania, como el de un genio que aparecia abriendo una nueva ruta para el arte dramático.

Los señadores y los idealistas creyeron de buena fué que Wagner habia inventado algo nuevo y desconocido; pero los hombres pensadores y sensatos no dieron crédito á las ideas propaladas por Wagner mismo, y por sus amigos ó secuaces, considerando que no hay novedad posible aceptable dentro del arte de la música cuando falta el principio intrínseco de la grata consonancia en el oído,

ó sea la base fundamental de la belleza musical.—La música de Wagner, formando un caos de disonancias y durezas no sancionadas ni aceptadas por el órgano auditivo, tránsito ó medio que es de llevar al alma los sentimientos que la música puede espresar, carece de las condiciones de la verdadera música, y por lo tanto, no puede ser el arte del *porvenir*, ni mucho menos.—La ópera *Rienzi* presentaba ya ese caos ó confusion de armonias exabruptas, sin afinidad ni relacion entre ellos mismas, faltándose á cada inomento al principio tonal, que trae su origen ó dimana de nuestra propia naturaleza.—Ausente de ella la melodía, dominando en todas las piezas una especie de salmodia ó recitado, en el que ciertos instrumentos son destinados de continuo á acompañar á unos mismos personajes; cantos duros é incoloros, entrecortados por agrupamientos de la orquesta, llenos de diseños confusos é incomprendibles para el oído, y una infraccion continua de las reglas fundamentales del arte, eran las cualidades que resaltaban en esta obra, así como en las demás que despues ha escrito Wagner.

La reaccion, sin embargo, se operó bien pronto, pues despues del éxito de *Rienzi*, el compositor, engreido sin duda con su triunfo, dió al teatro de Dreído *Le Vaisseau fantome*, ópera en la que dominaban aun mas las extrañas miras de innovacion que Wagner se habia propuesto.—Esta ópera, representada el 2 de Enero de 1845, fué mal recibida del público. El compositor pensó entonces en reparar este contratiempo con su *Tannhauser*, ópera en la cual venia trabajando desde hacia mucho tiempo.—El éxito del *Tannhauser* fué casi igual al del *Vaisseau fantome*, pues no pudo ponerse en escena mas que dos veces seguidas. La misma suerte cupo al *Lohengrin*, ópera estrenada en el teatro de Weimar, bajo los auspicios del célebre Listz.

Este gran pianista se habia declarado partidario de las aberraciones de Wagner, y se habia propuesto por todos los medios hacer prevalecer las doctrinas erróneas creadas acerca del mérito de la música de este artista. Esto dió lugar á crear atmósfera y á que se suscitasen polémicas entre los periódicos musicales de Alemania, así como tambien á la formacion de partidos, que contribuyeron

á dar importancia á una cosa que en realidad no la tiene. Por último, Wagner, al ver que habia conseguido promover cierta turbulencia entre los compositores alemanes, y que sus obras eran motivo de disidencias entre hombres importantes en el arte, creyó llegado el momento de trasladarse á Paris con el objeto de ver realizado el primer sueño de su juventud, que habia sido figurar en el teatro de la Grande Opera.—Llegado á Paris en 1860, halló protección en altas regiones, lo que hizo que su ópera *Tannhäuser* fuese admitida por la direccion de dicho teatro y que se pudiese en escena, causando á la primera representacion un gran tumulto en el público, promovido por los partidarios de la *música del porvenir*, que eran en muy corto número, y la mayoría del público, que se mostró en pugna con la obra.

Este gran descalabro contribuyó á aminorar algun tanto en Alemania el prestigio que iba alcanzando la música de Wagner, y desde entonces bien puede decirse que ha decaído mucho la importancia de la llamada *música del porvenir*.—A Wagner no puede negársele un talento excepcional, una imaginacion traviesa, que ha conseguido tal vez lo que él mismo se habia propuesto, que no era otra cosa sino aparecer como un génio innovador, para poder paliar así de este modo su falta de inspiracion, de conocimientos y de verdadero sentimiento musical; pero el mismo *porvenir* le hará la justicia debida, y sus obras es probable que caigan para siempre en el mas profundo olvido, si no es que ya hoy no están del todo desprestigiadas.—Wagner ha publicado varios folletos y libros, en los cuales habla en demasia de sí mismo y procura hacer valer sus extrañas é infundadas teorías.

Walnica.—Especie de gaila de que se sirven los lugareños de Rusia, compuesta de una vejiga de buey provista de dos ó tres carrizos.

Weber.—Especie de violin en uso en las costas de Berberia; está montado de dos cuerdas, y lo tocan como nuestro violoncello.

Weber (CARLOS-MARIA).—Célebre compositor alemán, nacido en Eutin, pequeña villa del ducado de Holstein, el 18 de Diciembre de 1786.—En un principio tuvo por maestro de composicion á Miguel Hayda, hermano

del ilustre compositor de este mismo nombre.—Los excelentes resultados de sus estudios se notaron bien pronto, aun siendo muy jóven, en seis pequeñas fugas para clave que fueron publicadas en Salzburgo el año 1798.—A fines de este mismo año se trasladó á Munich, en donde recibió lecciones de canto de Valesi, y de composicion de Kalcher, organista de la Capilla Real.—Bajo la direccion de este último maestro hizo su primer ensayo de música dramática con una ópera que escribió con el título de *Die Macht der Liebe und des Weins* (La fuerza del amor y del vino). Por la misma época compuso una misa solemne, algunas sonatas y variaciones para piano, tríos para cuerda y canciones alemanas.—Mas tarde, cuando su talento se habia desarrollado del todo, arrojó al fuego estas primeras producciones de su juventud.—En 1804 dió al teatro de Munich otra ópera, titulada *Das Waldmädchen* (La hija del bosque), que no solamente obtuvo buen éxito en Munich, sino que en Viena también fué puesta en escena catorce veces seguidas, habiendo sido traducida en lengua bohemia para el teatro nacional de Praga, en donde obtuvo una brillante acogida.

Por aquella época le fué ofrecida la plaza de director de orquesta del teatro de Breslau, en cuyo puesto permaneció hasta el año 1806, en que el príncipe Eugenio de Wurtemberg, apasionado por la música, lo invitó á establecerse en su pequeña corte de Silesia.—Allí escribió Weber dos sinfonías, varias cantatas, y otras piezas de música; pero los acontecimientos políticos, y los desórdenes que sucedieron á la guerra de Jena, habiendo destruido el teatro de la elegante capilla de este príncipe, Weber se vió precisado á viajar dando conciertos, si bien la efervescencia política de la Alemania en aquella época le impidió también el poder llevar á cabo este proyecto.—Entonces aceptó el asilo que le fué ofrecido en Stuttgart por el príncipe Luis Wurtemberg.—En este retiro fué donde confeccionó ó arregló con la antigua música de su ópera *Das Waldmädchen*, la que se conoce hoy con el nombre de *Sylvana*. También escribió una especie de drama titulado *Der erste Ton* (El primer sonido), así como varias overturas, coros y piezas para piano.

En 1809 se trasladó á Darmstadt al lado de Vogler, que habia sido su maestro, y allí es-

cribió la ópera *Abon-Hassan* para el teatro del Gran Duque.—Después de esta época, este gran artista sufrió multitud de decepciones y tristes desengaños, que le hicieron retraerse por algun tiempo de cierta clase de trabajos.—Sin embargo, los acontecimientos de 1813, cuando toda la Alemania se levantó como un solo hombre contra la dominación francesa, entonces el espíritu del artista, inflamado por el amor pátrio, salió del letargo en que yacía, y la juventud prusiana, que corría á alistarse bajo la bandera nacional para la defensa de la patria, prorrum-pia en cantos patrióticos compuestos por el inmortal maestro.—Weber había despertado, y su imaginación poética y soñadora había recobrado toda su actividad al son bélico de los cantos de la patria. Weber puede decirse que hasta entonces había sido un artista cuyo gran génio y talento no se habían dado todavía enteramente á conocer.—El momento era llegado de que la Alemania admirase uno de los músicos mas inspirados que ha producido su clima frio y nebuloso.—*Freyschutz* fué la primera obra destinada á dar á conocer la sublime inspiración de este génio alemán.—Esta obra, representada por primera vez en Berlin, en el teatro Koenigstadt, el 18 de Junio de 1821, obtuvo el éxito mas brillante, mas popular y mas universal de que jamás ha gozado ópera alguna alemana. A esta ópera siguió *Preciosa*, drama para el cual escribió Weber una óvertura, una escena melodramática y un coro.—El superior mérito de estas obras colocaron á Weber á la altura de

ser considerado como el mejor de los compositores alemanes de su tiempo. Su fama se extendió bien pronto por toda la Alemania, y la dirección del teatro de Viena le encargó la música del *Euryanthe*, ópera que fué ejecutada el 25 de Octubre de 1823 con éxito mediano, debido principalmente á las imperfecciones del libreto.—Al año siguiente le fueron hechas proposiciones de Londres para escribir la ópera *Oberon*, destinada al teatro de Covent-Garden. Diez y ocho meses empleó Weber en escribir esta ópera, cuya primera representación tuvo lugar el 12 de Abril de 1826 en dicho teatro.—Obligado á trasladarse á Londres para dirigir la ejecución de su obra, se agravó mas con este viaje la enfermedad de pecho que desde hacia tiempo venia sufriendo Weber.—Su carácter melancólico y meditabundo, la delicadeza de su constitución, y los sufrimientos que había experimentado en su vida artística, aceleraron su fin prematuro.—Después del inmenso éxito alcanzado en Londres con el *Oberon*, el gran artista cayó en un profundo marasmo, y disponiéndose á regresar á su país natal para abrazar á los suyos, no pudo ver cumplido su deseo, porque la muerte le sorprendió en lo mas florido de la edad.—Weber se considera hoy como uno de los compositores mas eminentes que ha producido la Alemania; sus obras gozan de fama universal, y su nombre vá unido al de aquellos artistas que mas han ilustrado con sus sublimes concepciones el divino arte de la música.



X.

XIL

Xenoflea. = Nombre de una especie de clave, inventado por M. Rollig en Viena á fines del siglo pasado.

Xilarmonicon. = Instrumento inventado por M. Vihe hace algunos años, y parecido en su forma á la armónica.

Xilocordeon. = Instrumento de madera, que se compone de varias piezas que, coloca-

XIL

das sobre rollitos de paja, producen sonidos muy agradables.

Se hieren por medio de dos baquetas, una en cada mano. La estension de este instrumento, en el que hemos oido efectos admirables á Mollberg y Spina, es de tres octavas,

Z.

ZAB

Za. = Esta sílaba servía en la antigüedad algunas veces para designar el *si bemol*.

Zabalza (DÁMASO). = Nació este distinguido pianista el 11 de Diciembre de 1835, en Irurita, pequeño pueblo situado en el risueño valle de Baztan, en la provincia de Navarra.

Zabalza recibió las primeras lecciones de solfeo y piano del organista de su pueblo Sr. Sagaseta, quien desde luego conoció las buenas facultades artísticas de que se hallaba dotado su joven discípulo. — Mas tarde se trasladó á Pamplona, en donde continuó sus estudios de piano con el Sr. Vidaola, cursando al mismo tiempo la armonía con el notable profesor D. Mariano García. — Poco tiempo fué necesario para que el joven Zabalza manifestase públicamente las raras facultades con que el cielo le había dotado, y deseando oír buenos modelos que imitar, marchó á

ZAB

Madrid, en donde se dió á conocer ventajosamente á poco de su llegada como un excelente pianista compositor.

En 1857, teniendo poco mas de 20 años, fué nombrado profesor del Conservatorio, llegando con esto á la cumbre de su carrera artística.

Si bien este notable pianista ha tenido profesores en sus primeros años que le hayan inculcado las doctrinas del arte, puede muy bien decirse que sus grandes adelantos los ha hecho por sí mismo, guiado solamente de su gran instinto artístico, mas bien que del estudio obstinado á que se consagran la mayoría de los que aspiran á tocar grandes dificultades.

El número de obras debidas á este pianista, y publicadas hasta el día por varios editores, pasan de treinta, siendo algunas nota-

bles por la espontaneidad y gracia con que están escritas. Hé aquí algunas de las que mas populares se han hecho: *El Eco del monte Auza*, fantasía sobre un aire vascongado; *El Canto de las montañas*, capricho de salón; *La Lluvia de flores*, mazurka de salón; *España y sus cantares*, brillante polpurri; *Fantasia del Trovador*, *Gran andante final de Norma*, *Gran fantasía de concierto* sobre motivos del *Fausto* de Gounod, etc. También hemos oído algunas otras piezas nuevas, que tiene aun inéditas, y que servirán mas y mas á sentar su reputacion de gran pianista. Lástima que no publique un preciosísimo estudio galop, sumamente original, pero de gran dificultad, principalmente por estar escrito para sus facultades escepcionales, y cuyo mecanismo solo podrán vencerlo aquellos que posean una muñeca flexible y una mano que alcance una décima. La nueva fantasía de la *Africana* que tocó este distinguido artista en el último concierto del teatro del Circo, es un trabajo delicado y tal vez la mejor de las escritas hasta hoy por los pianistas mas notables de Europa. Zabalza es un pianista de verdadero talento, un artista concienzudo é inteligente, y uno de aquellos jóvenes que honran el arte músico español.

Zampona.—Instrumento antiguo, especie de pito de caña, que figura como propio de la vida tranquila y agreste con que la poesia nos pinta á los pastores.

Zapatado.—Aire de danza en medida de 6 por 8.

Zarabanda.—Aire de canto y danza, originario de España, y de un carácter vivo y gracioso, en medida de tres tiempos. Este aire es del género de las jácaras y tonadillas, y figura casi á la misma época que estas, habiendo desaparecido hoy completamente su uso.

Zarzuela.—Composicion del género lirico-dramático, en la que alternan la declamacion

con el canto.—Este espectáculo es el mismo que el llamado en Francia ópera-cómica.—En España decimos *zarzuela*, por traer esta palabra su origen del real sitio de la Zarzuela, en donde fué instalado primeramente dicho espectáculo por Felipe IV en el siglo XVII.—La zarzuela, considerada como composicion musical, se presta á todas las exigencias del arte moderno, admitiendo en su desarrollo toda clase de piezas, como duos, cuartetos, grandes finales, etc., y dando lugar á que el compositor pueda inspirarse y remontar el vuelo de su imaginacion del mismo modo que en la ópera.—Desgraciadamente, en España este espectáculo, que hubiera podido conducirnos á la creacion de la ópera nacional, ha venido en decadencia en estos últimos años, á causa del género de música empleado por aquellos mismos que la resucitaron, y que no atinando con el modo de formar el gusto del público para entrar de lleno en el camino de la ópera seria española, no supieron tampoco mantener el prestigio de la zarzuela, ya que no hubiesen podido conseguir aquello otro.

De esperar es que este género vuelva á tomar incremento en nuestro suelo, sin que esto sea un obstáculo para el planteamiento de la ópera nacional, en cuyo proyecto sabemos se trabaja en la actualidad.

Zorzicos.—Aires populares de las Provincias Vascongadas, cuyo origen es muy antiguo y su medida en valores irregulares.—Estos aires, de un carácter campestre, son acompañados por el pito y el tamboril, y son de danza y de canto al mismo tiempo.

El verdadero compás en que debe escribirse es el 10 por 8, aunque se han escrito en 5 por 8, y aun en 6 por 8, si bien en este último no hay exactitud alguna en los valores.

Zurna.—Instrumento turco, cuya forma y sonido tienen bastante analogía con nuestro oboe.

APÉNDICE.

ALU

A.

A.—Esta letra, marcada en el clavijero del piano, indica á los afinadores el sonido *la*.

A cinco.—Composicion musical escrita ó hecha á cinco partes reales. Esta composicion ofrece alguna mas dificultad que á cuatro ó á tres, y las voces no pueden moverse con tanta facilidad.

Acompañador ó acompañante.—Dáse este nombre al individuo que ejecuta generalmente en el piano los acompañamientos de una cancion, un aria ó un trozo cualquiera de música, cantado por otro individuo.

Adedura.—Nombre que se daba en otro tiempo á la digitacion ó manejo de los dedos sobre un instrumento.

Affretando.—Esta palabra indica tambien que el movimiento debe irse apresurando cada vez mas.

Albogue.—Antiguo instrumento pastoril compuesto de dos cañas con una embocadura de cuerno.

Albolgon.—Nombre antiguo de un instrumento de viento de la familia del oboe, caido en desuso.

Alendo.—Palabra con la que se designaba antiguamente el grupo de sonidos que hoy llamamos mordente, y del cual se abusó mucho en el siglo XVII.

Allargando.—Dá á entender que se debe retardar poco á poco el movimiento.

Allegrezza (coz).—Significa que la ejecucion de la música ha de ser animada, viva y alegre como la misma palabra lo indica.

Al unísono.—Se dice cuando dos ó mas voces ó instrumentos ejecutan un mismo diseño ó canto.—V. *Unísono*.

ASO

Animando il tempo.—Denota que debe irse avivando el movimiento de la música gradualmente.

Antecedente.—Dáse este nombre en el canon al diseño primero que despues debe ser imitado por la otra voz, y cuya imitacion se llama *consecuente*.

Añafiles.—Denominacion antigua de los instrumentos de viento, como las chirimias y bajoncillos.

Aretina (escala).—Dáse el nombre de escala aretina á la que subsistió antiguamente, formada de seis sonidos, y que constituia el embrollado y empirico sistema de los exacordos.

A seis.—Pieza, bajete ó composicion musical hecha á dicho número de partes reales.—En ella se hallan mas dificultades para hacer cantar bien las partes, sin doblar ninguna de ellas, y sin infringir ninguna de las reglas del arte, que cuando se escribe á menor número de partes.

A siete.—Estudio ó bajete hecho á este número de partes reales.—Hay una diferencia notable entre una composicion hecha á cinco, seis ó siete partes reales, y aquella en que en una orquesta, por ejemplo, ó en el teatro cantan solo siete, seis ó cinco voces ó instrumentos solos.—En este último caso podrá ser la armonia á cuatro, á tres ó á dos, mientras cuando se dice partes reales se entiende que la armonia es á dicho número de voces ó instrumentos, y que cada uno de ellos hace su diseño diferente.—Los quintetos, sestetos y septiminos, son á partes reales.

A solo.—Se dice que un instrumentista toca á *solo*, cuando ejecuta en una orquesta el

diseño ó melodía principal, sirviéndole las demás partes de acompañamiento.

Atabales.—Nombre antiguo de los timbales.

Ataca.—Esta palabra, puesta en un trozo ó pieza de música, indica que el sonido, después de una pausa ó en una entrada, se ha de producir inmediatamente y con decisión.

B.

B.—Esta letra, puesta junto á las clavijas del piano, indica á los afinadores la nota si.

Baile húngaro.—Melodía de carácter tierno, por lo regular en modo menor y en tres por cuatro, con un movimiento cadencioso y pausado.

Bajo cantante.—En las óperas modernas suele haber algunas partes escritas demasiado altas para los bajos profundos, y demasiado bajas para los baritonos.—Estas partes son ejecutadas por una voz intermedia entre las dos, á la cual se ha dado también el nombre de bajo cantante.

Baldosa.—Nombre dado antiguamente en España á los címbalos.

Baritono.—Instrumento de viento-metal de la familia del bombardino, usado en las bandas militares.

Be.—Nombre de una de las sílabas que servían para el antiguo solfeo.

Bo.—Sílaba empleada en la antigua enseñanza del solfeo en los Países Bajos y en Alemania.

Bobisacion.—V. *Solmisacion*.

Bocédisacion.—V. *Solmisacion*.

Bombardon.—Instrumento de viento-metal usado en las bandas militares.—Hay dos especies, bombardun en *do*, y bombardon en *si b*.

Bombardon-contrabajo.—Instrumento de viento-metal usado en la música militar.—Hay el bombardon-contrabajo en *fa*, en *mi b*, en *do* y en *si b*.

Burlesco.—En la música de las óperas bufas, esta palabra unida á la acción y á la expresión del cantante, indica el carácter ligero picante y animado de la ejecución.

C.

C.—Esta letra, colocada en el clavijero del piano, da á entender á los afinadores la nota *do*.

Caballo.—Antiguo estribillo de algunas canciones jocosas que estuvieron muy en boga en España en el pasado siglo, y antes, como en los manguendoy, las tiranas, las villanescas gallardas y otras.

Caña (instrumentos de).—Se da el nombre de instrumentos de caña al oboe, corno inglés y fagot.

Caño-entero.—Antigua denominación de los órganos que contenían el registro llamado flautado de trece palmos.

Chanza.—Epíteto antiguo de ciertas composiciones, que eran una especie de villancicos que se ejecutaban en la Iglesia por Navidad.

Ce.—Nombre de una de las sílabas empleadas en la enseñanza del antiguo sistema de los exacordos.

Céltica (notación).—Cuando la invasión de los pueblos del Norte en el siglo V, parece que estos tenían una especie de signos particulares para escribir sus cantos, los cuales consistían en líneas curvas, transversales y oblicuas, que representaban determinados grupos de sonidos, y que después dieron lugar á las llamadas *neumas*.—Dichos pueblos llegaron á tener tres especies de notación, que se conocen en la historia del arte con los nombres de notación céltica, lombarda y sajona.

Cerengue.—Aire de danza y canto caído en desuso, y cuyo movimiento era vivo y de una expresión matriciosa, y lleno de voluptuosidad.

Certámen musical.—Recompensa ó premio que se ofrece á la mejor composición musical escrita bajo las condiciones impuestas por una corporación, academia ó sociedad de música, ó bien por meros particulares.

Cinfonia.—Nombre anticuado de los instrumentos ó de la música formada por instrumentos melódicos, como el órgano, las vihuelas de arco y las chirimías.

Clarinero.—Denominación dada antiguamente á los músicos de la real capilla que tocaban los clarines.

Clavicorn.—Instrumento de metal de la familia del trombon, usado en las músicas militares.

Compás de eco.—Dáse este nombre á uno ó dos compases con que puede alargarse una frase, imitando de cierto modo el último rasgo de ella.

Compás postizo.—Compás ó rasgo melódico, que puede quitarse ó eliminarse de la frase, quedando esta completa.

Composturas.—Nombre antiguo de las composiciones musicales y de toda pieza de música hecha para instrumentos ó para voces, á lo que llamaban *compostura*.

Conduccion armónica.—Rasgo melódico ó armónico que puede mediar entre dos frases, sin formar parte de una ni de otra.

Consecuente.—Se llama así en un canon á la imitacion del diseño de la primera voz, hecha por la segunda ó por otra cualquiera que le siga.

Contrafagot.—Instrumento de viento-metal, usado en las bandas de música.

Contras.—V. *Pedales*.

Contestacion—Dáse este nombre en la fuga á la entrada de la segunda voz, respondiendo al motivo espuesto por la primera.

D.

D.—Esta letra, colocada en el clavijero del piano, indica á los afinadores el signo *re*.

Da.—Nombre de una de las sílabas del sistema antiguo de solfear.

Damenisacion.—V. *Solmisacion*.

Décima cuarta.—Octava de la séptima.

Décima nona.—Dábase este nombre á la doble octava de la quinta.

Décima octava.—Nombre caído en desuso de la doble octava de la cuarta.

Décima quinta.—Doble octava.

Décima séptima.—Octava doble de la tercera.

Dedeo.—Denominacion dada á la accion de operar los dedos sobre un instrumento.

Dedillo.—Los guitarristas antiguos daban este nombre al trino en la guitarra.

Delicato ó con delicatessa.—Significa que la ejecucion de la música ha de ser con todo el primor y esmero posible, y de una manera delicada, como lo indica la misma palabra.

Desarrollo.—El desarrollo de una fuga consiste en las entradas episodios, etc.; el de una pieza musical consiste en la sucesion lógica y natural de las frases y periodos que se hallen bien enlazados por el giro de la melodía y como si fuesen dimanadas las frases unas de otras.—En esto se conoce el instinto y el génio de un buen compositor.

Descender.—Accion de bajar los sonidos

de la voz ó de un instrumento en escalas ó en rasgos melódicos que le hagan pasar del registro agudo al grave.—Tambien se dice cuando bajan solo un tono ó un semitono.

Di.—Sílabas del antiguo solfeo.—V. *Solmisacion*.

Discurso musical.—Por discurso musical se entiende una composicion, obra ó pieza de música. Entre los discursos musicales los hay largos, cortos y medianos. Largos son los que constan de un gran número de periodos; por ejemplo, el primer allegro de una sonata, de un cuarteto ó de una sinfonia en el género instrumental, y un salmo, un *Gloria in excelsis* compuestos sobre un solo aire y unas mismas ideas en el género vocal religioso. Medianos son los que constan de tres ó cuatro periodos; tales son, por ejemplo, un minuetto ó un scherzo en el género instrumental, y un motete de regulares dimensiones en el religioso. Cortos son todos los que generalmente se escriben en la música dramática, que solo constan de uno ó dos periodos; tales son, por ejemplo, una canzoneta, una romanza, un audante, una cabaleta, un coro, etc. Los discursos largos se dividen en dos partes: cada una de estas se subdivide en periodos, estos en frases, y estas en miembros. Los medianos y cortos no se dividen mas que en periodos, frases y miembros.

Divino.—Epiteto que se aplica al arte de la música.

Dolente.—Esta palabra dá á entender que se debe dar á la música una expresion dulce y lastimosa, y un carácter de melancolía y tristeza muy pronunciado.

Dominante (aconbe de ó de la).—Dáse este nombre al acorde que se coloca sobre el quinto grado de la escala diatónica.—Este acorde, compuesto de tres ó de cuatro sonidos, es el mas importante y esencial de todos por su atraccion hácia el acorde perfecto de la tónica, y por servir para formar las principales cadencias de las frases y periodos.

Dulceina.—Antiguo instrumento de viento, de la familia de la chirimía.

E.

Escala aretina.—V. *Aretina*.

Escala doble.—Dáse este nombre á la escala formada en determinados instrumentos con sonidos á distancias de terceras, sextas ú octavas.—Estas escalas ofrecen siempre mu-

cha mas dificultad que las escalas simples ó de un solo sonido.

Echar el duo.—Dicho vulgar de la gente del pueblo cuando cantan á duo en terceras ó sextas.

Eguale.—Con esta palabra se dá á entender una ejecucion igual, y generalmente ligada, sin dar mas fuerza á unas notas que á otras.

Elleon.—Instrumento de viento-metal inventado en Alemania, y que sirve de bajo profundo en las músicas militares.

Ensaladas.—Antiguas canciones, cuya letra era una mezcla de varios idiomas.

Entusiasmo (con).—Esta palabra, que se encuentra con frecuencia en la música de piano, indica que el artista debe poseerse de cierto ardor en la ejecucion.

Especialidad.—Se dice de aquel músico que cultiva un solo ramo en el arte, distinguiéndose en él, en cuyo caso se dice que es una especialidad.

Estilo.—La palabra estilo se aplica á los diferentes géneros de la música, y así se dice, estilo religioso, teatral, etc.

Estrechos.—En la fuga se llaman estrechos á las entradas que hacen las voces diciendo el motivo ó motivos, de modo que la segunda voz entre antes que acabe la primera, y así sucesivamente.

Exabeta.—Nombre dado en la antigüedad á una especie de triángulo.

Extrasismo.—Antiguamente los guitarrista daban este nombre al efecto producido en la guitarra resbalando el dedo sobre la cuerda, ó sea á lo que hoy llamamos arrastre ó portamento.

F.

F.—Colocada esta letra en el clavijero del piano, indica á los afinadores la nota *fa*.

Fé.—Sílabas usada en la antigüedad para designar uno de los sonidos de la escala.

Festeros.—Dáse este nombre á los que dirigen y tienen el encargo de formar las orquestas para las funciones religiosas.

Festival.—Con esta palabra se designa en el extranjero, y particularmente en Francia, los grandes conciertos en donde toman parte las sociedades orfeónicas.

Fiasco.—Nombre con que se designa el mal éxito de una composicion teatral, como una

ópera, zarzuela, etc., que no alcanza el favor del público.

Figle monstruo.—Instrumento grave de metal, usado en las bandas militares.—Hay dos especies, en *fa* y en *mi bemol*.

Figura corta.—Nombre que tenia antiguamente un grupo formado de tres notas, de las cuales la una contenia el valor de las otras dos. La nota mas larga podia hallarse al principio, en el medio ó en el final.

Forzando.—V. *Forzato*.

G.

G.—En el clavijero del piano, esta letra indica el signo *sol*.

Ga.—Sílabas perteneciente á un sistema antiguo de solfear.

Gaceta musical.—Nombre dado en casi todos los países á los periódicos musicales, que son órganos de los adelantos y de los progresos de la música, publicando artículos, noticias y todo lo concerniente al movimiento musical de un país.—La primera *Gaceta musical* que se fundó en Europa, fué la de Leipzig en 1775.—Hoy, la que cuenta mas años de existencia, es la de Paris, que se fundó en 1834.

Galas.—Canciones españolas antiguas del género sério, que se cantaban acompañadas de la guitarra, principalmente en Castilla.

Gallardas.—Antiguas canciones y aires de danza que estuvieron en uso en España en el siglo XVII.—Su origen era italiano, y estaban en medida de 3 por 4.

Garganta (hacer).—Antiguamente decian *hacer garganta* á los gorgoros y trinos producidos con la voz.

Ge.—Sílabas empleada antiguamente en la solmisacion.—Véase esta palabra.

Gracia (con).—Indica esta palabra que el pasaje ó notas en que se halla colocada, deben ejecutarse con cierta naturalidad y *do-naire*.

Grupo.—Dáse este nombre á una reunion de notas dispuestas en forma de acordes para ser ejecutadas en un instrumento. Cada acorde es un grupo de sonidos, así como cada arpeggio tambien, cuando son consecutivos, y se siguen unos á otros.

Guelbenzu (Juan María).—Este excelente pianista nació en Pamplona el 27 de Diciembre de 1819, habiendo comenzado sus estu-

dios musicales con su señor padre D. José Guelvenzu, que era entonces organista de la parroquia de San Saturnino de dicha ciudad. Mas tarde se trasladó á París, en donde continuó su carrera bajo la dirección del célebre pianista Prudent.—La gran disposición que mostró este artista desde sus primeros años para el estudio de la música, hizo que en muy poco tiempo figurase ya como uno de los pianistas mas correctos y aventajados.

De regreso á su patria, fue nombrado para ocupar el distinguido puesto de profesor de piano de S. M. la reina madre, gracia que le fué concedida por las grandes muestras de talento y de inteligencia artística que habia dado durante su permanencia en París, en donde llegó á adquirirse una justa y merecida reputación entre los artistas de aquella capital.—Algun tiempo despues le fué conferida la plaza de organista de la Real Capilla de S. M., así como la de profesor de S. M. el rey, habiendo llegado á alcanzar el favor y la confianza de las reales personas, particularmente la de S. M. el rey, que dispensa á este artista todas las atenciones debidas á su talento y extraordinarias facultades artísticas. Dedicado principalmente al género clásico, este notable profesor ha conseguido colocarse al nivel de los primeros pianistas de Europa, por la corrección, la pureza y lo elevado de su estilo.—Las obras de Beethoven, de Mozart, y de todos los clásicos alemanes, no hallarán hoy, de seguro, mejor intérprete ni inteligencia mas adecuada á la traducción exacta de todas sus bellezas, que la de este artista, dotado de un génio especial para la ejecución de esta clase de música.

Su manera de producir el sonido con una gran dulzura de timbre, la elasticidad y suavidad de este mismo, la amplitud, el colorido y la sonoridad especial y *sui generis* que este artista saca del piano, hacen que tal vez no haya ninguno en Europa que le supere en cuanto á lo esmerado y perfecto de su ejecución.—A esto debe haber contribuido la música orgánica que continuamente toca, y en la que se distingue igualmente, como artista dotado de un gusto exquisito y de una inteligencia superior para comprender y manejar con suma maestría todos los efectos y todos los recursos del instrumento. Como pianista clásico, este artista ocupa hoy indudablemente el primer puesto en España, y como orga-

nista, bien podemos asegurar que es uno de los mejores que hemos oído, tanto en nuestro país como en el extranjero.—Guelvenzu reúne todas las condiciones y cualidades inherentes á uno y otro ejercicio; sobre todo, posee ese instinto ó génio de ejecución que ha hecho á los grandes pianistas, y que le hace acreedor á la admiración y al aplauso de todos los inteligentes.—Como compositor, ha publicado este artista algunas obras para piano, que son tenidas en gran estima, y una misa escrita en el género puramente religioso, y que se toca en la Real Capilla.—Guelvenzu ha contribuido á dar un gran paso en la senda del progreso musical de España, siendo en unión del Sr. Monasterio, fundador de la Sociedad de cuartetos de música clásica, en la que tanto se ha distinguido este pianista eminente.—Por ello ha merecido bien del arte y de los amantes de nuestro progreso artístico, pudiéndose decir que Guelvenzu y Monasterio son las dos especialidades que tenemos hoy en España en el género clásico.

Guitarra de amor.—Instrumento inventado en 1825 por el fabricante Stanfer de Viena.—Su forma era mayor que la guitarra ordinaria y contenia siete cuerdas.—Sus sonidos eran dulces y llenos, é imitaban con alguna perfección los sonidos del oboe ó del corno di bassetto.

Guitarra latina.—Nombre dado por algunos autores á la guitarra de seis órdenes.

Guitarra morisca.—Especie de laúd importado en España por los árabes y montado de tres cuerdas.

Guitarra tedesca.—Antigua guitarra, montada solo de cuatro cuerdas.

Gozla.—Instrumento de cuerda de origen árabe, con la tapa inferior de forma esférica y montado de cuatro y de seis cuerdas.

I.

Incensando.—Esta palabra indica que se debe apresurar el movimiento del rasgo ó pasaje donde se halla colocada.

Infantil (voz).—La voz de los niños tiene diversas aplicaciones en el arte de la música, y es del mas bello efecto cuando se oyen un gran número de ellas reunidas. Su extensión es de una octava nada mas, desde *mi* primera línea en la clave de *sol*, hasta el *mi* cuarto espacio dentro del pentágono.

Intensidad.—La intensidad de los sonidos depende de la fuerza con que son producidos y de la calidad del instrumento.—V. *Intenso*.

L.

Lánguido.—V. *Languendo*.

Lector (músico).—Se dice que un músico es buen lector, cuando ejecuta la música con exactitud y á primera vista, ya sea con la voz ó con un instrumento.—V. *Repentista*.

Lo.—Sílabas perteneciente á uno de los antiguos sistemas de solfeo.—V. *Solmisación*.

Lombarda (NOTACION).—Signos particulares en forma de líneas ó puntos, á manera de acentos, y colocados sobre la letra á alturas diversas.—Esta escritura la usaron los bardos venidos del Norte, y que se establecieron en la Lombardia. Despues se usó hasta en el canto litúrgico.

M.

Ma.—Nombre empleado antiguamente para entonar uno de los sonidos de la escala.

Maestro compositor.—Dáse este nombre al artista músico que se ha distinguido en el arte de la composicion.

Mallancónico.—Esta palabra italiana significa melancólico, y dá á entender una expresion triste y sombría.

Mambrú.—Aire popular que solo consta de una frase en 2 por 4.

Manguendoy—Antigua cancion española de carácter jocoso.

Matiz ó matices.—Llámanse así los diferentes acentos de la música, como son el piano, el fuerte, el pianísimo, el crescendo, etc. Tambien la palabra matiz se aplica al colorido de la música en la combinacion delicada del timbre de ciertos instrumentos, como el oboe, violín, viola, clarinete, flauta y fagot.

Me.—Una de las sílabas usadas en la antigüedad para representar ó nombrar los sonidos de la escala.

Media-caña.—Denominacion dada al clarinete, con relacion al oboe y fagot, que tienen caña entera.

Medio-caño.—Nombre dado antiguamente en España á los órganos cuyo registro de en medio ó flautado era de la mitad del tamaño natural, ó sea de seis palmos y medio,

dando, por consiguiente, la octava del órgano ó caño entero de trece palmos.

Mesto—Esta palabra italiana, que significa triste ó afligido, indica la ejecucion propia y adecuada de un aire que espresa la tristeza ó abatimiento de ánimo.

Ministriles.—Antiguamente daban en España este nombre á los que tocaban en las iglesias las chirimías, bajoncillos y bajones.

Música militar.—Nombre dado á las bandadas de los regimientos.

Música (EPÍTETOS DE LA).—Han sido tantos los epítetos dados á este arte, segun los diversos sistemas, y segun las ideas de los innumerables autores que sobre ella han escrito, que la han aplicado los nombres de artificial, natural, práctica, aritmética, chorámica, cromática, combinatoria, contemplativa, theorica ó theoretica, diatónica, escénica ó dramática, eclesiástica, enharmónica, enunciativa ó enarrativa, signatoria, figuralis, figurata ó colorata, harmónica, histórica, hiporchemática, instrumental, manierosa, melismática ó melódica, melopoética, melabólica, métrica, ódica, orgánica, pathética, plana, poética, política, speculativa, sinfonica, trágica, teatralis y otros varios nombres, todos caidos en desuso, y cuya significacion se halla toda reasumida en el tecnicismo moderno.

Muscógrafo.—Nombre dado á un aparato especial, que se aplicaba al piano para que apareciese impreso ó escrito lo que en él se tocaba.—Este aparato, del que se han hecho diversas modificaciones, no ha dado resultados. El que lo inventó primeramente fué un mecánico de Turin, llamado Giuseppe Masera.

Mutacion.—En la fuga se llama mutacion á la nota de union entre el motivo y la contestacion.

N.

Nasal (sonido).—Sonido nasal es aquel que produce un cantante cuando la mayor parte de la columna de aire puesta en vibracion se dirige hácia las fosas nasales, y no á la garganta, produciendo de este modo un sonido defectuoso y nada agradable para el oído.

Natura.—Una de las llamadas propiedades por donde se aprendia el solfeo en la antigüedad.

Negra.—Nombre dado en los tiempos modernos á la semínima.

Ni.—Silaba del antiguo solfeo.

Non tanto.—Esta palabra se refiere al movimiento de un trozo ó pieza de música, é indica que dicho movimiento ha de ser ménos vivo.

O.

Odrecillo.—Nombre dado antiguamente á una gaita de pequeñas dimensiones.

Omnitonal (sistema).—Sistema omnitonal es aquel segun el cual todas las tonalidades se mezclan y se ponen en contacto unas con otras por medio de la distinta manera de escribir y de resolver sus acordes respectivos.

Opaco.—Se dice sonido opaco por oposicion al sonido brillante y claro de ciertos instrumentos.—Así, los sonidos del corno inglés ó del fagot son opacos con relacion á los del clarín ó cornetín, que son brillantes y sonoros.

Orabín.—Antiguo instrumento de cuerda de la familia del laud, caído en desuso.

Ordenes.—Los antiguos guitarristas designaban con este nombre las cuerdas de la guitarra, y así decían guitarra de *cinco órdenes* ó de *seis órdenes*, para indicar la guitarra de cinco ó de seis cuerdas.

Originalidad.—Cualidad muy esencial en los compositores, y sin la cual no es posible llegar á ser un artista de mérito. La originalidad es muy difícil de poseer, á causa de la reminiscencia, á que tanto se presta la práctica de la composicion.—Sin embargo, aun en medio de la reminiscencia, que es casi imprescindible, se puede notar la originalidad, cuando ella existe realmente en el individuo.

Ozcoz de Calahorra (seudónimo).—Distinguido compositor, nacido en Villaltana de Navarra el día 1.º de Octubre de 1855. A los diez años pasó á Madrid, y bajo los auspicios de su tío, D. Francisco Calahorra, capellan de altar de su majestad, empezó sus primeros estudios en el arte musical bajo la direccion del ilustre maestro D. Hilarion Eslava. Fueron tan rápidos sus progresos en el solfeo y piano, que en 1847 fué nombrado niño de coro de la Real Capilla, cuya plaza, y la de ayuda de organista, desempeñó hasta el año 1860.

Deseoso de conocer los instrumentos de

cuerda, se dedicó al estudio del violoncello, habiendo formado parte de las orquestas de los teatros de la Zarzuela y Real de Madrid.—En 1854 ingresó en el Real Conservatorio, y bajo la direccion del maestro Eslava siguió la carrera de la composicion, habiendo obtenido notas excelentes en los siete años de estudio, y últimamente, por unanimidad el premio de la medalla de oro en los concursos públicos celebrados en 1859. En 1860 fué nombrado maestro de capilla de la Santa Iglesia catedral metropolitana de Manila, en las islas Filipinas, cuyo cargo desempeñó por espacio de siete años, habiendo dejado compuestas muchas y buenas obras en aquel archivo.—Dedicado á la enseñanza, ha dado gran impulso al arte, tan atrasado en aquellas islas, haciendo conocer los buenos métodos y las buenas obras didácticas, organizando la capilla de la catedral y algunas bandas de los regimientos, y fomentando al mismo tiempo la afición al arte en aquellos remotos países.

Muchas son las obras que tiene publicadas en la biblioteca musical, todas ellas de un relevante mérito, y con el sello de correccion, originalidad y belleza con que se distinguen las de su célebre maestro D. Hilarion Eslava.—Los dos motetes, á voces solas uno y otro á toda orquesta, publicados en la *Lira Sacro hispana*, son bastante para calificar á este artista de un compositor de gran despejo y talento, siendo, á no dudarlo, uno de aquellos jóvenes artistas en quienes mayores esperanzas puede fundar el arte español.

P.

Panderete.—Nombre antiguo de un pequeño tambor de forma plana, parecido á los que se usan hoy en las bandas militares.

Pastosa (voz).—Voz pastosa es aquella cuyo timbre es lleno y simpático para el oído, produciendo los sonidos con mucho volumen y gran suavidad al mismo tiempo.

Pentacordo.—Escala de cinco grados diatónicos.

Periódico musical.—Publicacion destinada á proteger los intereses del arte de la música, y á tratar todas las cuestiones pertenecientes á dicho arte.—Esta clase de publicaciones ha adquirido gran importancia en los tiempos modernos, existiendo gran nú-

mero de ellas en todas las naciones de Europa.

Pesante.—Esta palabra italiana indica una ejecución que espresce cierta detención y embarazo.

Pisante.—Nombre del resorte que se oprime con el pié para producir en el piano los fuertes y pianos.

Piva.—Nombre dado en Italia á la flauta, llamada flía por los antiguos.

Plenitud.—La plenitud del sonido consiste en darlo con toda su pureza y fuerza de espresion, haciéndolo oír con su mayor grado de intensidad.

Plica.—Se llamaba también plica en la antigüedad á una especie de adorno, parecido de cierto modo á nuestro mordente ó trino. Marchetto di Padova (Pomer. Musicae mens.), dice: *Plicare autem notam at predictam quantitatem temporis protrahere in sursum vel deorsum cum voce ficta dissimili á voce integra prolata, ut dicebat Magister Franco et benequod in plica debet esse divisió ejusdem soni.*—Rousseau en su diccionario llama plica á una especie de ligadora ó signo de retardo.

Po.—Sílabas usadas en el antiguo solfeo.

Pomposo (sonido).—Aplicase este epíteto á ciertos sonidos llenos y voluminosos, como los del contrabajo y otros instrumentos graves.

Populares (aires ó cantos).—Los cantos populares comprenden aquellas canciones ó aires de danza que andan en boca del pueblo, y que caracterizan de cierto modo las costumbres y los hábitos del país ó comarca en donde están mas en uso.—En España ha habido y hay multitud de ellos, como son las boleras, la cachucha, el cachirulo, la caña, el bartolillo, el fandango, el fandango granadino, la farándula, el columpio, el paño moruno, la gallegada, el canto gitano, la jácara, el jaleo, el jaleo de Jeréz, el jarabe, jarabe de Cádiz, jota aragonesa, idem gallega, idem valenciana, malagueña, manchegas de Orche, zapateado, zapateado de los cinco reales, molares caleseras, molares sevillanas, muñeira panaderos, parranda lorquina, parranda murciana, pasacalle, perulillo, playeras, polo, punto de la Habana, rondeña, seguidillas, soledad, y algunos otros.

También pertenecen á la clase de cantos del pueblo ó aires nacionales ciertas marchas é himnos que han gozado de gran populari-

dad, como son la marcha llamada de D. Jaime, la marcha fusilera, la marcha de infantes, la marcha real, y el himno de Cataluña, el de Extremadura, el mulitá, el de Patria y trono, el de Riego, el trágala y algunos otros menos conocidos, y caídos hoy en desuso.

Práctico (música).—Se dice particularmente de los compositores muy duchos en escribir música, y que á veces obran bien solo por la mucha práctica. También se dice de un músico que es práctico, por oposicion al que solo es teórico.

Preparacion-armónico-rítmica.—Dáse este nombre á uno ó dos compases que pueden preceder á una frase, sin formar parte de ella.

Prestísimo.—Superlativo de presto, indica ó dá á entender un movimiento sumamente rápido.

Prima-volta.—V. Volta.

Principal.—Dáse en Francia el nombre de registro principal ó del medio á aquel que contiene la estension natural y propia de los instrumentos que imita el órgano. En España este registro se llama flautado de trece palmos.

Profano.—Se llama así á todo aquel que es ajeno ó extraño á los conocimientos musicales.

Profano (arte).—Se dice arte profano para distinguir las composiciones musicales que no pertenecen al estilo llamado religioso.

Propiedad.—Término usado en la antigüedad para designar las tres maneras diversas de solfear los sonidos, que eran la de natura, la de bemol y la de becuadro.

Puesto.—En la práctica escolar se llama puesto á la posición que ocupan las voces en un bajete.—Así hay puesto quieto, de salto, etc. Cuando se escribe á siete u ocho partes reales, hay ciertos puestos que son fijos para algunas de las voces.

Puntado.—Se dice tocar puntado en la guitarra, cuando se dan las notas hiriendo las cuerdas alternativamente con las yemas de los dedos, y no hiriéndolas todas á la vez, como en el rasgueado.

Puntillo doble.—El puntillo doble aumenta al puntillo simple una mitad, ó sean tres cuartas partes á la nota que lleva los dos puntillos.

Punto alto.—Se dice cuando se trasporta

un tono mas alto de aquel en que está escrita la pieza.

Punto bajo.==Se dice cuando una pieza se trasporta un tono mas bajo, por convenir así á la voz del cantante.

Punto de reposo.==V. *Calderon*.

R.

Rabé.==Nombre que tuvo en otro tiempo el primitivo violín.

Rabé morisco.==Nombre dado en la antigüedad á la *guzla* y al *oud* de los árabes.

Raciancha mandurria.==Antiguo instrumento de la familia del laúd, con cuerdas metálicas.

Redoblante.==Tambor usado en las orquestas, y de un sonido mas dulce y menos ríco que el tambor ordinario.

Redoble.==Nombre dado por los antiguos guitarristas á lo que hoy llamamos rasgueado.

Redonda.==Nombre dado en los tiempos modernos á la semibreve, ó sea á la nota de mayor valor en la notación moderna, y que vale cuatro tiempos del compás de compásillo.

Requiem (MISA DE).==Composición musical destinada á ser ejecutada en las ceremonias fúnebres que tienen lugar en el templo, y cuyo carácter debe ser aún mas severo y solemne que el de la misa ordinaria.—Entre las mejores obras de esta clase se cuenta el famoso *Requiem* de Mozart, escrito de una manera misteriosa, y en los últimos días de su vida.

Resbalando ó glisando.==Esta palabra suele escribirse en ciertos pasajes ó escalas de la música de piano, que deben ejecutarse sobre teclas blancas, para indicar una cierta manera de producir la escala, que consiste en volver el dedo índice, apoyando la uña sobre la primera tecla ó sonido de la escala, y resbalando el dedo con gran velocidad sobre las demás teclas, con lo que se produce á veces un efecto enérgico y brillante.

Ritornello.==Se dá tambien este nombre á los ocho ó diez y seis compases que, como pequeña introducción, suelen anteceder al canto principal de una voz ó de un instrumento.

Rondalla.==Canto popular muy en uso en algunas provincias de España, y que tie-

ne alguna analogía con la jota aragonesa.

Rota (CADENCIA).==Dáse este nombre á una especie de cadencia, en la que el acorde de la dominante, en vez de resolver en el de la tónica, resuelve en otro acorde lejano al tono.

Rubato ó tempo rubato.==Los compositores y pianistas suelen escribir esta palabra cuando la expresión del canto requiere ó exige que el ejecutante quite ó aumente el valor de una nota, disminuyéndolo en otra, y equilibrando de este modo los valores de los sonidos, sin faltar por ello á la exactitud del compás.

S.

Sacabuches.—Nombre antiguo y bien adecuado de los trombones y trompas, por su propiedad de inflarse los carrillos cuando se tocan.

Sajona (NOTACION).==Especie de signos que sirvieron en la antigüedad para la escritura de la música, y que consistían en rayas de diversas formas y en puntos que despues fueron quedando hasta que las líneas desaparecieron poco á poco.—Era tal la confusión que existía en la escritura musical en la Edad Media, que mezcladas las diferentes especies de notaciones que existían con las letras de San Gregorio y con las del alfabeto griego, había antifonarios y libros de canto llano escritos en tres ó cuatro clases de signos, lo que hacía que los músicos de aquella época no pudiesen á veces comprenderlos, en razón á que, variando la escritura de un país á otro, lo que en un libro estaba escrito de un modo, en otro país se hallaba escrito de otro modo distinto.—Esto hacía que los músicos no supiesen cantar mas que en los signos usados en su país, no siendo entonces la música, como lo es hoy, un lenguaje universal.—Así no es extraño que en los comentadores modernos, que han querido traducir á la notación actual aquellos antiquísimos signos, se note una gran confusión y perplejidad para explicar el significado verdadero de ellos.

Salmódia.==Dáse tambien este nombre á los juegos de versos que los organistas tocan, principalmente en las visperas, alternando con el canto llano.—La salmodia ó juego de versos, suele estar escrita sobre los ocho tonos del canto llano, constando generalmente cada tono de ocho versos.

Samacueca.==Danza popular del Perú, cu-



ya música, ligera y graciosa, está escrita en compás de tres por cuatro.

Sanz (GASPAR).—Músico español, nacido á mediados del siglo XVII en la villa de Calanda (Aragón).—Hizo sus estudios en la universidad de Salamanca, en donde obtuvo el título de bachiller y licenciado en teología.—Fué muy dado al estudio de la música, y escribió varias obras, entre ellas una titulada *Instrucción de música sobre la guitarra española*, ó *Breve tratado para acompañar con perfección en la guitarra, arpa y órgano*, resumido en doce reglas con ejemplos de contrapunto y composición.—Este tratado fué impreso en Zaragoza por los herederos de Diego Dormer, año de 1697.

Sarao.—Dáse este nombre á las reuniones de sociedad en donde la música representa el principal papel, ó bien contribuye al mayor brillo y esplendor de la fiesta.

Schintillante.—Centelleante, indica una ejecución brillante, en la que el artista debe poseerse de cierto fuego y entusiasmo.

Sentimento (con).—Indica que la ejecución debe ser tierna y llena de sentimentalismo, lo cual depende de la organización del que ejecuta.

Sétima-dominante.—Se suele dar este nombre al acorde de la dominante,

Sinfónico-teatral (GÉNERO).—A este género pertenecen las obras, como overturas, sinfonías, sonatas, fantasías, y otras composiciones que admiten en su desarrollo todos los adornos y refinamientos del arte, teniendo el carácter de obras profanas verdaderamente teatrales.

Soledad.—Aire popular de Andalucía, de un estilo parecido al polo, y de un cierto carácter sentimental.

Soler (FRAY ANTONIO).—Monje español de la orden de los Jerónimos, y maestro de capilla del Escorial á mediados del siglo pasado.—Fué hombre muy dado al estudio de la música, y escribió gran número de obras religiosas, como misas, moteles, letanías, villancicos, etc., que se conservan en la biblioteca del Escorial. También escribió algunos cuartetos muy originales para violines, violoncello y órgano.—La obra que ha dado mas renombre á este monje, ha sido la titulada *Llave de la modulación y antigüedades de la música*, impresa en Madrid en la oficina de Joachin Ibarra, calle de las Urosas, año

de 1762.—En esta obra presenta Soler muchos acordes y modulaciones, tal cual como los usamos hoy día, y además da algunas noticias curiosas sobre la significación de ciertos signos usados en la antigua notación.

Solmisación.—Antes de la época en que se inventara el sistema de los exacordos, atribuido á Guido de Arezzo, y aun después de dicha época, se idearon diversos medios de ordenar los sonidos, valiéndose de sílabas distintas para indicar los grados de la escala. En la mayor parte de Alemania, y en casi toda Europa, estaban en uso las letras de San Gregorio; pero en los Países Bajos se solfeaba por un sistema llamado *voces Belgice* ó *solmisatio Belgica*, el cual fué adoptado en otros países con el nombre de *Bocedisación*, por emplearse en él las sílabas *bo, ce, di, ga, lo, ma, ni*.—Este sistema parece fué inventado por un tal Uberto Waetrant.—Otro belga, llamado Vanis Hitzler, inventó un nuevo medio de entonar los sonidos, con el nombre de *Bobisación*, y en el que hacia uso de las sílabas *bo, be, ce, de, me, fe, ge*. Por último, el compositor Graun introdujo otras sílabas nuevas para el sofeo, á las que llamó *Damenisación*, y que eran *da, me, ni, po, lu, lu, be*.—Estos sistemas prevalecieron mas ó menos tiempo, hasta que la nomenclatura de Guido *ut, re, mi, fa, sol, la* fué poco á poco haciéndolos desaparecer del todo.

Sombreado.—Esta palabra se toma en sentido figurado, por la oposición que resulta de los contrastes formados por los sonidos de una orquesta, cuyo sombreado consiste en el empleo de ciertos instrumentos que forman el fondo de ella, como los violines segundos, violas, trompas y fagotes, así como en el acertado uso de los registros bajos de algunos instrumentos, que dan á la orquesta una fisonomía de calma y de tranquilidad, y una tinta grave y melancólica.—Sonido sombreado se dice igualmente de aquel que es dulce, grave y suave, por oposición al que es brillante y enérgico.

Sonaja de ajofar.—Antiguo instrumento de percusión, caído en desuso.

Sonar.—Se dice de todo instrumento puesto en acción, suena bien ó suena mal.

Sonoridad.—Esta palabra se aplica en general al efecto de toda una orquesta, al de las voces ó al de un solo instrumento.—Así se

dice la sonoridad del piano, la sonoridad del órgano, la de la orquesta, etc.

Soplo (instrumentos de).—Se denominan así los instrumentos como la flauta y el flautín.

Sopranos.—Con este nombre se conocían también en Italia á los castrados, que hasta principios de este siglo cantaban de tiple en las iglesias, en los conciertos y hasta en el teatro.

Spartito.—Nombre italiano que se dá á las particiones ó partituras.

Strambotes.—Antiguas canciones cuya letra estaba en varios idiomas, y que estuvieron muy en uso en el siglo XVII.

Stringendo.—Esta palabra indica que se debe apresurar algo el movimiento de la música, aumentando por grados la fuerza del sonido.

Stinto.—Esta palabra significa apagado ó que apenas se perciba el sonido.

Subito ó voltí subito.—En abreviado *v. s.*, indica que el ejecutante debe volver con gran rapidez la hoja del libro en que ejecuta, para estar pronto á la ejecución de los pasajes siguientes.

Sucesion de sextas.—Dáse este nombre á un procedimiento de la armonía, por el cual se suceden consecutivamente varios acordes de sexta. — En este caso la armonía tiene necesariamente que ser á tres partes, no pudiéndose agregar otra parte real sin chocar contra las reglas del arte.

Suelto.—En italiano *sciolto*, indica que las notas deben hacerse oír separadamente una por una y sin el menor enlace entre ellas, destacándolas bien las unas de las otras.

Superdominante.—Nombre del sexto grado de la escala moderna.

T.

Tamborete.—Denominación antigua de la pandereta.

Tanger.—Nombre dado á la acción de tañer, ó tocar que decimos hoy, derivado del verbo latino *tango, tangis*, tocar.

Tañedor.—Nombre antiguo de lo que hoy decimos tocador, y así había tañedor de vihuela, tañedor de chirimía, etc.

Tañente.—Nombre antiguo del que tocaba un instrumento cualquiera.

Tañer.—Nombre anticuado de la acción de tocar ó de pulsar un instrumento.

Tarara.—Canción popular de una expresión graciosa y de un movimiento moderado y cadencioso, que no deja de ser agradable.

Tararear.—Acción de cantar por lo bajo un aire cualquiera con las sílabas *ta, ra, ra*, ó *ti, ra, ra*.—Este proceder es muy común entre toda clase de aficionados á música.

Tararira (música de).—Dáse el nombre de música de tararira á aquella música ligera y superficial que carece de ciencia y de verdadero mérito artístico.

Tenido.—Se aplica esta palabra á un sonido que permanece durante cierto tiempo en un mismo grado, mientras que otros sonidos cantan ó forman acordes distintos. — Generalmente el tenido es producido en la orquesta por los fagotes y trompas, si bien también hay tenidos de la cuerda y de otros instrumentos, como el clarinete, oboe, etc.

Tesitura ó textitura.—Dáse este nombre á la extensión de cada voz ó de cada instrumento, ó sea á los sonidos que abraza desde el más grave al más agudo que puede producir. — Pasado este límite se sale fuera de la tesitura de la voz ó del instrumento.

Tientos.—Pequeños trozos á fabordon que se tocaban sobre cada *secularum* de los trozos del canto llano en los intermedios de la misa. — Venían á ser una especie de preludios.

Tocador.—Dáse este nombre á todo aquel que pulsa un instrumento, y así se dice tocador de guitarra, de flauta, etc.

Todos.—Palabra que se halla empleada en ciertas composiciones puramente españolas, en vez de la palabra *tutti*.

Tranquillo.—Esta palabra indica una ejecución mesurada y calmada, y que espese cierta tranquilidad.

Tranquilo.—Indica una ejecución moderada y despojada del ímpetu y fogosidad propia de los *allegros* ó *vivaces*.

Triplí.—Nombre de una tonadilla llena de malicia y gracejo que ha gozado de gran boga en los teatros de España.

Trombino.—Instrumento de metal usado en las bandas. Hay tres especies: en *mi b*, en *re* y en *do*.

Tu.—Antigua sílaba de solfeo.

V.

Valldemosa (FRANCISCO FRONTERA DE).—De una *Revista* que se publicaba en esta corte por los años de 1859, tomamos las siguientes noticias acerca de este distinguido y respetable maestro:

«Nació el Sr. Valldemosa en Palma de Mallorca, habiendo perdido á los cuarenta días de su nacimiento á su padre, que era un comerciante de aquella ciudad.—Siendo muy joven, empezó el estudio de la música por mero pasatiempo y sin distraerse de los demás estudios. Hallándose bastante adelantado en el solfeo, empezó el estudio del violín bajo la dirección del profesor D. Luis Gazaniol.

Poco tiempo después, con el objeto de perfeccionarse en el violín y solfeo, tomó lecciones del distinguidísimo artista D. Juan Capó, continuando el estudio del violín hasta la edad de diez y seis años.

A los catorce años empezó el piano, en el cual trabajó tres años, tomando al mismo tiempo algunas nociones de armonía.

A la edad de diez y nueve años perdió á su padre político, quedando á su cargo su afligida madre, hermana, y un hermano loco.

Para atender á la subsistencia de su familia se ocupaba en dar lecciones de solfeo, canto y piano, desempeñando al mismo tiempo en el teatro italiano de su ciudad natal, ya la parte de director de orquesta, ya la de maestro al cembalo.

A principios del año de 1836 pasó á Paris con el objeto de perfeccionarse en su profesión. Allí estudió la composición con M. Colet, profesor de aquel Conservatorio, al cual fué recomendado por el célebre Rossini.

Por ciertas causas que no son de este lugar, tuvo que dejar á este maestro, y desde entonces trabajó con M. Elwart, profesor de armonía del mismo establecimiento.

En esta misma época empezó á dedicarse muy particularmente al estudio del canto, y fueron tan rápidos sus progresos, que mereció por su excelente voz de bajo, por su agilidad y por la afinación y brillantez de su canto los mayores elogios, como puede verse por lo que dice *El Correo Nacional* de Madrid del 31 de Diciembre de 1839, tomado de un periódico de Paris:

«Hemos sido testigos de que sorprendido el célebre Paganini de la facilidad de vocalización y del sentimiento musical de este cantante, le había instado vivamente para que abrazase la carrera teatral, pronosticándole desde luego grandes triunfos.»

Con el fin de proporcionarse una existencia decorosa, empezó á dar lecciones de canto, y en menos de un año, ayudado de los consejos y protección de los célebres artistas Bordogni y Carafa, logró formarse una clientela de discípulos que apenas le dejaban tiempo alguno disponible.

Sin embargo, en los poquísimos instantes que sus numerosas ocupaciones le dejaban libres, escribió algunas piezas de canto, que se publicaron en Paris.

Hé aquí lo que la *Gaceta Musical* de Paris del 21 de Noviembre dice del Sr. Valldemosa como cantante y como compositor:

«Parmi les nombreux maitres de chant dont fourmille Paris, il faut distinguer M. Valldemosa, jeune espagnol, compositeur agreable et excellent accompagnateur. Nous avons sous les yeux plusieurs compositions de ce jeune compatriote des Garcia et des Gomis, entre autres un himne á la liberté, un canon pour quatre voix, un bolero et une scène pour soprano dédiée á madame la comtesse Martin. Dans chacun de ces morceaux si différents de caractère et de style se trouvent des choses remarquables comme mélodie et comme harmonie et qui donnent de M. Valldemosa, les plus justes espérances. — Nous sommes étonné que M. Valldemosa, qui possède une voix de basso cantante fort rare et d'une grande flexibilité, n'ait pas cherché á essayer ses forces sur la scène italienne.»

En este estado se mantuvo hasta el año 1841, en que fué nombrado maestro de S. M. la reina de España y de su augusta hermana, actualmente duquesa de Montpensier.

A poco de su llegada á Madrid fué nombrado profesor de canto del Real Conservatorio de música y de declamación, y vocal de su junta facultativa, á propuesta de la misma.

Cuando Rubini vino á Madrid, fué llamado el Sr. Valldemosa por la junta del Liceo para dirigir las funciones que aquel eminente artista dió en dicho establecimiento.

En esta ocasion hizo conocer el Sr. Valldemosa el verdadero modo de acompañar la

orquesta con union y perfecto colorido, de que no se tenía aún idea en Madrid. Muchos son los testigos de aquellas funciones, en que se ejecutaron la *Sonámbula* y la *Lucia*, ensayadas y dirigidas por el Sr. Valldemosa con unánime aplauso del público y de la prensa de aquella época, que hizo la debida justicia á su talento como director.

En 8 de Setiembre de 1836 le nombró su majestad director de los reales conciertos.

Posteriormente, cuando se creó la cámara, fué nombrado director de ella y del teatro particular de S. M.

Desde esta época, el S. Valldemosa ha dado continuamente pruebas de su inteligencia y acierto como director de orquesta, ya en los conciertos de la real cámara, ya en el teatro particular de S. M., ya tambien en los conciertos clásicos del Real Conservatorio de música y de declamación.

Como profesor de canto del real Conservatorio, el mérito del Sr. Valldemosa no es menos digno de elogio, pues una gran parte de los artistas que hoy figuran en la zarzuela son discípulos suyos. Entre las mujeres figura la señorita Santa Fé, que debutó en la Habana, y produjo gran efecto. La señorita Aparicio, la señorita Isturiz, la señorita Mora y la señorita Juana López, que obtuvo el segundo premio en los concursos del 1857. Posteriormente, la señoritas Toda y Esteban.

Entre los hombres se cuentan el Sr. Oliveres, tenor de la Real Capilla, el Sr. Obregon y el Sr. Cortabitarte, que tuvo el primer premio de canto en los concursos de 1846.

Entre los alumnos que no se han dedicado al teatro, se encuentra la señorita Lezama, primer premio de canto del año 1856.

El teatro italiano cuenta tambien entre sus cantantes predilectos á la señora doña Amalia Anglés Fortuni, que debutó en Italia á poco de su llegada con grande éxito, y mereciendo los elogios de la prensa de aquel país, como puede verse por los párrafos que copiamos á continuación:

«Hablando de la primera salida al teatro de la señora Anglés en la ópera *La Sonámbula*, dice un periódico:

«Queremos dar una buena noticia á nuestros lectores, anunciándoles que el teatro lírico acaba de hacer una gran adquisición en la jóven española Amalia Anglés Fortuni, la cual, como una segunda Minerva sa-

lida ya armada del cerebro de Júpiter, se presenta en las tablas armada con el saber y el aplomo de una artista consumada; muchos estrenos de cantoras habíamos presenciado; pero ninguno nos ha causado tanta sorpresa como el de la jóven española, pues en ella no hemos visto el temor, la incertidumbre de una principiante, pero sí á una artista cuyo buen método de canto, en esta época en que esto escasea tanto, nos admiró é hizo recordar cómo se cantaba antes en Italia. Su voz de soprano, aunque no de gran volumen, es tan sonora é igual que puede bastar para llenar cualquier teatro.

«Maravillosa es su agilidad de garganta y facilidad para vencer las mas grandes dificultades; su modo de espresar, su pronunciación clara, su entonación perfecta, su emisión de voz y su sentimiento, la constituyen en una de las joyas de la escena italiana. Para dar una idea mas exacta de la clase de habilidad de la Anglés, diremos que se parece mucho á la de la Tacani en sus buenos tiempos, á la Tacani, que era el fac-símile de la Pasta; igual es la voz de la Anglés, igual la persona, igual la escuela de canto; si bien se puede decir que estos dos cruiseñores parecen haber salido del mismo nido. Solamente que para la una espira su carrera, cuando para la otra empieza bajo tan felices auspicios. Difícilmente se puede hallar una artista que sea capaz de desempeñar el papel de Amina con tanta propiedad como lo hace la Anglés, y así es que los aplausos, las llamadas á la escena y los festejos que le fueron prodigados, son suficientes para enorgullecer al artista mas afortunado. A esta representación asistió el gran Rubini, y despues de concluida la ópera fué á felicitarla por un triunfo tan merecido.

«En la pobreza actual en que nos hallamos de buenos cantores, saboreamos con delicia el perfecto método de canto de la Anglés Fortuni. Nuestro público, que está acostumbrado ahora á oír gritar en la ópera, sabe apreciar lo que vale el modo de cantar de esta, que no necesita gritar para hacerse aplaudir, como hace mucho tiempo no se aplaude á ningun cantor. La Anglés no hace gestos ni exageraciones; las pasiones que tiene que espresar, las espresa con el acento tierno de su bellísimo canto. En las diferentes veces que ha ejecutado la So-

• *námbula* y la *Lucia* ha sido un triunfo no interrumpido desde la primera pieza hasta la última que cantó, habiéndola llamado el público muchas veces y arrojándole flores, coronas y versos.

• También ha cantado el papel principal en una ópera nueva del maestro Cagnoni, llamada *Giraldá*; en ella hizo prodigios de agilidad y sentimiento, luciendo además la buena escuela en que ha sido educada.

En otro periódico italiano, hablando asimismo de los triunfos obtenidos por la Anglés en la *Sonámbula*, se dice lo siguiente: «Nacida en Badajoz (Estremadura), y habiendo venido muy niña aún á Madrid, fué educada en aquel real Conservatorio bajo la dirección de D. Francisco Frontera de Valledemosa, discípulo de Bordogni y maestro de canto de S. M. la reina, hizo tan rápidos progresos, que á poco fué nombrada repetidora de las alumnas de aquel Conservatorio y de las hijas de la reina madre.»

Según el resumen que el periódico titulado *El Cosmorama* de Milan dá de la temporada de *Cartello*, del gran teatro de la Scala, en la cual la Anglés Fortuni estuvo ajustada con la Gazzaniga, la Brambilla, Carrion, Rodas y otros artistas de gran valía, resulta que las óperas que mas representaciones obtuvieron fueron *Il Polinto* de Donizetti, que se cantó once veces por la Gazzaniga, Negríña, Beneich y Becerra; y el *Rigoletto* de Verdi, que obtuvo diez y nueve representaciones, estrenado por la Anglés Fortuni, la Brambilla, Coria, Carrion y Rodas. Los triunfos obtenidos en Italia por la señora Anglés le valieron ser ajustada en Paris en el teatro de la Grande Opera con cincuenta mil francos por diez meses, á contar desde el 1.º de Noviembre de 1854. Son curiosos los pormenores de este ajuste, que encontramos en *La Esperanza* del 18 de Noviembre, que dice así:

• Por cartas de Paris del 30 de Octubre sabemos que la señora Anglés Fortuni, discípula del Conservatorio de música y declamación de Madrid, ha cantado en el teatro de la Grande Opera, y en competencia con cinco artistas mas, el *Rondó de la Sonámbula*, en italiano, y la *Cavatina de la Lucia* en francés. En esta prueba, que tuvo lugar en presencia de una comision, compuesta del ministro de Estado, M. Fould, del conde Bacciochi, gran chambelan de la corte y di-

rector general de espectáculos, de los célebres compositores Auber y Meyerbeer, y de otros muchos maestros y personajes, la señora Anglés, nuestra joven compatriota, ha sido preferida por unanimidad, y escriturada por diez meses con 50.000 francos, á contar desde el 1.º de Noviembre actual. Tenemos un verdadero placer en consignar este hecho notable, no solamente por lo que honra á nuestra célebre compatriota y la escuela en que ha recibido su educacion artística, sino tambien por que la señora Anglés, en medio de los laureles que en su carrera ha recogido en el extranjero, ha guardado siempre un grato recuerdo para sus maestros y para el Conservatorio, como lo prueba la circunstancia de haber consignado la prensa italiana, cuando la Anglés hizo su primera salida en aquel país, al par que los mas distinguidos elogios acerca de su talento, el ser discípula del Conservatorio de música de Madrid.

Posteriormente la señora Anglés se ha hecho aplaudir extraordinariamente en varios teatros y conciertos de Alemania.

Como compositor, el Sr. Valledemosa ha merecido los elogios, no solo de la prensa y de los reputados maestros españoles Carnicer, Audrevi, Obiols, Barbieri, Asís, Gil, etc., sino de la prensa extranjera y de los eminentes artistas Auber, Kastner, Elwar y otros.

Entre las muchas obras debidas á la pluma de este entendido y elegante compositor, citaremos:

- 1.ª *Semai del tuo venir*. Aria para medio soprano, escrita espresamente para S. M.
- 2.ª *Passar quel dolci instante*. Aria dedicada á la condesa Merlin.
- 3.ª *Se lontun ben mia tu sei*. Cánon á 4, escrito para la clase del célebre Bordogni.
- 4.ª *Il Lamento*. Melodía dedicada á la Paulina García Viardot.
- 5.ª *Non so frenare il pianto*. Melodía escrita sobre unos acordes dados.
- 6.ª *La Scusa*. Cavatina para tenor.
- 7.ª *Nuevo método para leer y trasportar*, publicado en Paris.
- 8.ª *Marcha* con canto nacional.
- 9.ª *Himno á la reina madre*.
10. *Cancion española improvisada*, cuyos versos compuso S. A. R. la serenísima infanta doña Luisa Fernanda, dedicados á su augusta hermana la reina Isabel.

11. *Cuatro villancicos*, compuestos expresamente para S. M. y A.

12. *El Iris de España*. Cantata compuesta y dedicada á S. M. con motivo del nacimiento del príncipe de Asturias.

13. *El Voto de España*. Cantata al nacimiento de la infanta doña Isabel.

Estas dos cantatas han sido ejecutadas en los conciertos del Real Conservatorio de Madrid, y en presencia de SS. MM. y AA.

14. *A escuchar el feliz juramento*. Himno ejecutado en el Liceo de Madrid con motivo de la llegada de S. M. la reina madre.

15. *La Aurora*, polka-mazurca destinada á S. M. el Rey.

16. *Barcarolas veneciana y española*, cantadas en la función régia que se dió en el Casino de S. M. en la noche del 24 de Julio de 1846, de cuya fiesta musical, *El Tiempo*, de aquellos días hace la siguiente relación:

«Concluidas las primeras danzas, la reina, las infantas y toda la compañía se dirigieron á la ría. Esta, comenzando en el templete, recorre tortuosa una parte del jardín. Sus bordes estaban iluminados por millares de faroles, y en sus dormidas aguas flotaban tres ligeras góndolas. En la mas ricamente aderezada de ellas entró la familia real; las otras estaban tripuladas, una por marineros españoles, otra por marineros venecianos. La perspectiva de la ría al comenzar á navegar la góndola de la reina era poética sobre todo encarecimiento. Y luego de repente, como por arte mágico, las sonoras y prolongadas melodías de los dos coros marinos *español y veneciano*, resonaron en alternadas estrofas, y sus dulces ecos morían repitiéndose á lo lejos en las copas de los árboles, en lo cóncavo del jardín, y en los espacios misteriosos. La mas brillante reunión de personas de ambos sexos llenaban completamente las dos márgenes de la ría, y todos quedaron atónitos y suspensos á los blandos y amorosos acentos de aquella mágica armonía. Seguían las góndolas lentamente la barca de la reina, alternando en las estrofas de las bellas barcarolas con varia entonación y con expresión diversa. Un canto era ruidoso, enérgico y brillante, era el grito de alegría, la voz de la esperanza, el *viva* resonante de un pueblo á su soberana. El otro, melodioso, patético y dulcísimo, parecía un himno epitalámico entonado por las ninfas

de las aguas. Bella música, bella poesía; brillante y voluptuosa, tierna y juguetona, aérea y sentimental, hermosa creación del ingenio del mediodía.»

Ultimamente, el Sr. Valldemosa acaba de publicar una obra interesantísima bajo el título de *Equinotacion musical*, ó sea *Nuevo método hallado para leer y trasportar fácilmente la música escrita para piano*. Obra aprobada por el Real Conservatorio de música de Madrid y por las primeras notabilidades musicales de España; elogiada por la prensa italiana, española y francesa, aprobada por el Conservatorio imperial de música de Paris con carta especial de Mr. Auber, director de este establecimiento.

El análisis crítico de las obras aquí citadas, y debidas á la pluma del Sr. Valldemosa, puede verse en la *Gaceta musical* de Paris, y en los números correspondientes al 29 de Mayo de 1855 y 4 de Abril de 1858.

El Sr. Valldemosa es comendador de número de las reales y distinguidas órdenes de Carlos III, de Isabel la Católica, de Cristo de Portugal, y secretario honorario de S. M. En Julio de 1865 fué nombrado miembro del Instituto imperial de Francia. En Octubre de 1867 fué nombrado Baile general del real patrimonio Balear y en Junio de 1868 le fué concedida la gran Cruz de Isabel la Católica.

Este digno funcionario y artista, lleno de méritos y de cualidades distinguidas, ha prestado señalados é importantes servicios al arte musical en nuestra patria, mostrándose siempre propicio y solícito por el bien y la prosperidad de aquellos artistas que han necesitado alguna vez de su influencia acerca de las reales personas, y dando pruebas en todas ocasiones, de una gran imparcialidad y de una rectitud de miras que le hacen acreedor al aprecio y consideración de cuantos se interesan por el bien del arte en España.—Lleno de distinciones, habiendo alcanzado un alto puesto en la administración del real patrimonio, y gozando del favor y de la confianza de los reyes, no ha desmentido nunca su acendrado amor y patriotismo artístico, siendo hoy una de aquellas personas que por su alta posición, por sus merecimientos y por sus antecedentes, honran en alto grado al arte músico-español.

Velada (voz). = Voz velada es aquella cuyos sonidos son producidos con poca in-

tensidad, aunque con dulzura y suavidad.

Vibrato.—V. *Vibrando*.

Viento-madera.—Nombre dado á los instrumentos de viento hechos de madera, como la flauta, clarinete, fagot, etc.

Viento-metal.—Denominacion dada á los instrumentos de viento contruidos de metal, como son las trompas, clarines, etc.

Vihuela de arco.—Nombre dado en otro tiempo á la viola.

Vihuela de mano.—Daban antiguamente este nombre á la vihuela ó guitarra que se tocaba punteada ó con los dedos, para diferenciarla de la viola, que tambien llamaban vihuela, y que se tocaba con arco.

Vihuela de péndola.—Instrumento de cuerda que producía los sonidos de viola por medio de un manubrio.—V. *Viella*.

Villanescas.—V. *Villanella*.

Vito.—Canto popular de Andalucía, de una espresion voluptuosa y llena de garbo, y en medida de tres por cuatro.

Z.

Zubiaurre (VALENTIN).—Nació el 14 de Febrero de 1837 en Garay (Durango), en cuyo pueblo comenzó el estudio de los primeros rudimentos de la música con el cura de la parroquia de dicho pueblo, que entretenía sus ratos de ocio enseñando tan útil y benéfico arte á los hijos de sus feligreses. A la edad de ocho años fué solicitado, á causa de su buena voz, para cantar la parte de tiple en la basilica de Santiago de Bilbao.—En este último punto comenzó el estudio de la armonía, piano y órgano, bajo la direccion del excelente profesor D. Nicolás Ledesma, maestro de capilla y organista que era entonces de dicha basilica.—Los adelantos del jóven Zubiarre fueron tan rápidos, que á la edad de quince años estuvo ya en disposicion de poder desempeñar la plaza de organista de la iglesia de Santurce, la que le fué concedida, á causa de los buenos informes dados por su maestro, y en cuya plaza permaneció por espacio de un año.

En 1855 se trasladó á la América del Sur,

en donde se dedicó á la enseñanza del piano, habiendo permanecido en aquellos lejanos países unos siete años, y regresando despues á su patria en 1861 con objeto de dedicarse enteramente al estudio de la composicion musical. Durante su residencia en América escribió en Caracas una zarzuela en un acto y una misa á cuatro voces y órgano, así como algunas composiciones para piano, que aun no han sido publicadas.—Al regresar á su patria ingresó en el Real Conservatorio de Madrid, en donde se dedicó al estudio de la composicion musical bajo la direccion del eminente maestro Eslava, habiendo cursado con gran aprovechamiento los cinco años de esta carrera, y obtenido la medalla de oro en 1866.—Mientras hacia sus estudios de composicion en el Conservatorio de Madrid, escribió una misa á gran orquesta, que fué ejecutada en la basilica de Bilbao para solemnizar la fiesta del patrono de Vizcaya, San Ignacio de Loyola.

Este artista, dotado de facultades nada comunes en el ramo de la composicion, presenta la singularidad de que siendo hijo de una familia de modesta fortuna, y no poseyendo los medios necesarios para trasladarse á Madrid y seguir la carrera de compositor, concibió el proyecto de marcharse á América con la idea de reunir lo necesario para poder ver satisfechos sus deseos y aspiraciones.—Logrado su objeto, este artista, cuyo afán y constante desvelo por adelantar en la senda que se ha propuesto seguir es bien notorio, ha escrito un gran número de piezas de música religiosa y profana, con acompañamiento de piano ó órgano, como son letanías, misas, motetes, villancicos, nocturnos, canciones, overturas, etc., de las cuales algunas han sido publicadas, y otras permanecen inéditas.—Además ha escrito varias óperas españolas que aun no han sido dadas al teatro, y cuyo mérito hemos tenido ocasion de poder apreciar en audiciones particulares.—Zubiaurre pertenece á esa clase de jóvenes artistas que hoy se ven aparecer en el horizonte del arte español, y de los que se puede esperar mucho en pró de la música española.

FIN.

